

p5 507
ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 35
1988

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef adjunct : RĂZVAN THEODORESCU ; Membri :
THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU, DAN
HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe
Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, REMUS
NICULESCU, SORIN ULEA, GHEORGHE VIDA ; IOANA
VLASIU ; ANDREI PLEȘU ; Secretar științific de redacție :
MIHAI SPIR ; Secretar de redacție : DANIELA ARTĂ-
REANU.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)** paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à **ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O.Box 12-201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64-66, București, România**. En Roumanie vous pouvez abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament anual este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa : **INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția : Calea Victoriei 196, București, R-71101 lei, c.p. 22-129, sectorul 1.**

APARE O DATĂ PE AN

pg 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 35

1988

S U M A R

ÎN TRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE: ARTĂ VECHĂ ROMÂNEASCĂ

VASILE DRĂGUȚ,	Biserica domnească din Cimpulung (jud. Argeș)	3
TEREZA SINIGALIA,	Locul ansamblului de la Strehăia în arhitectura Țării Românești	17
FLORENTINA DUMITRESCU,	Locul epocii lui Matei Basarab în unitatea și specificitatea artei românești. Citeva considerații asupra unor monumente sculptate în lemn	35
THEODORA VOINESCU,	Portretul de familie în Dolj și în Gorj (1750 — 1850). Incidențe sociale și stilistice	45

ARTĂ MODERNĂ ROMÂNEASCĂ

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Mode de tranziție în România secolului al XIX-lea	63
CEZARA MUCENIC,	Ideii, arhitecții și construcții la sfârșitul secolului al XIX-lea în București	79

RECENZII

RĂZVAN THEODORESCU,	Civilizația românilor între medieval și modern — Orizontul imaginii (1550—1800) (Mihai Ispir)	85
MIHAI ISPIR,	Theodor Pallady (Andrei Pleșu)	87
ALEXANDRU DUȚU,	Dimensiunea umană a istoriei (Tereza Sinigalia)	89

★

VASILE DRĂGUȚ	(Tereza Sinigalia)	93
EMIL LĂZĂRESCU	(Răzvan Theodorescu)	97
MARIA GOLESCU	(Andrei Pippidi)	99



Di.4 16.682

Între tradiție și inovație: artă veche românească

BISERICA DOMNEASCĂ DIN CÎMPULUNG (JUD. ARGEȘ)*

de VASILE DRĂGUȚ

Credem a nu greși afirmînd, chiar în prima frază a acestei intervenții, că Biserica Domnească din Cîmpulung, cunoscută curent ca biserica mănăstirii Negru Vodă, este cel mai controversat monument medieval din țara noastră. Situația cu totul specială creată de bibliografia acumulată — și asupra căreia vom face referiri în cele ce urmează — obligă nu numai la prudență, dar și la o extremă exigență în minuțioasă interpretărilor, scopul propus al întreprinderii noastre fiind acela de a redeschide un dosar care, în nici un caz, nu trebuie abandonat sau clasat.

Descoperite de către Drăghiceanu, cu prilejul campaniei arheologice din 27 august — 7 octombrie 1924¹, fundațiile edificiului în discuție se află sub pardoselile bisericii Adormirea a mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung (fig. 1), lăcaș care, sub înfățișarea actuală, datează din anii 1827 — 1832, fiind construit din temelii de către Grigore Dimitrie Ghica Voievod². După descoperire, Virgil Drăghiceanu nu s-a grăbit să publice observațiile de șantier, mulțumindu-se să pună la dispoziția lui N. Ghika-Budești un simplu relevu, pe care acesta l-a publicat în anul 1927, însoțindu-l de un comentariu plin de contradicții³. Pe de o parte se aprecia că este vorba despre cel mai vechi monument din Muntenia, pe de altă parte ctitorirea sa era atribuită domnitorului Nicolae Alexandru (1352 — 1364). Tot N. Ghika-Budești a avansat, primul, ipoteza că ar fi vorba despre o biserică de plan „romanic” și, mai departe, remarcînd asemănarea de plan cu biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, considera că edificiul a fost construit din piatră.

În lipsa unor date suplimentare privind materialele și tehnica de construcție, precum și mar-torii de epocă rezultați din cercetarea arheologică, relevul amintit a fost singurul document pe seama căruia au fost avansate diverse ipoteze în legătură cu date de fundație, cu destinația și chiar cu semnificația monumentului dispărut.

În monumentală sa lucrare *Istoria artei feudale în țările române*, publicată în anul 1959, prof. Virgil Vătășianu atribuia fundațiile dispărutei biserici secolului al XIII-lea, edificarea ei fiind pusă pe seama coloniștilor sași. În același timp, era contestată valabilitatea planului publicat de N. Ghika-Budești, pe motiv că ar sfida „orice logică și analogie”. Se presupunea, așadar, că la mijloc este vorba despre o eronată sau incompletă relevare a monumentului și că, în orice caz,

* Subiectul tratat în articolul de față a mai fost abordat de noi sub titlul: *Biserica Domnească din Cîmpulung: o nouă ipoteză*, în *Monumente istorice și de artă*, 1977, nr. 1, p. 45—50. O parte din ideile și discuțiile din articolul precedent au fost reluate, necesarmente, și în prezentul material.

Acest text a fost pregătit de autor în vederea unei comunicări științifice ce urma să fie prezentată la Institutul de Istoria Artei.

¹ Virgil Drăghiceanu, *Despre minăstirea Cîmpulung. Un document inedit: jurnalul săpăturilor făcute de Comisiunea*

monumentelor istorice în 1924, în *Biserica Ortodoxă Română*, 1964, nr. 3-4, p. 328—329. Pentru unele considerații privind descoperirile de la Cîmpulung, a se vedea și un alt articol de V. Drăghiceanu, *În legătură cu biserica Domnească de la Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, 1955, nr. 10-12, p. 556 și urm.

² Domnitor cunoscut și ca Grigore al IV-lea Ghica (1822 — 1828). Deși părăsise scaunul domnesc, a continuat să ajute la rezidirea bisericii din Cîmpulung.

³ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, I, în *Buletinul comisiei Monumentelor Istorice*, 1927, p. 6.

între timp o reconstrucție ar fi avut ca urmare separarea pronaosului de restul spațiului liturgic, tot unei reconstrucții datorându-i-se soluția „forțată” și „inadecvată” a altarului⁴.

Reluând discuția asupra misteriosului monument, P. Chihaia a propus o amendare a relevului întocmit de V. Drăghiceanu și, ca urmare a modificării unor cote presupuse greșite, el a

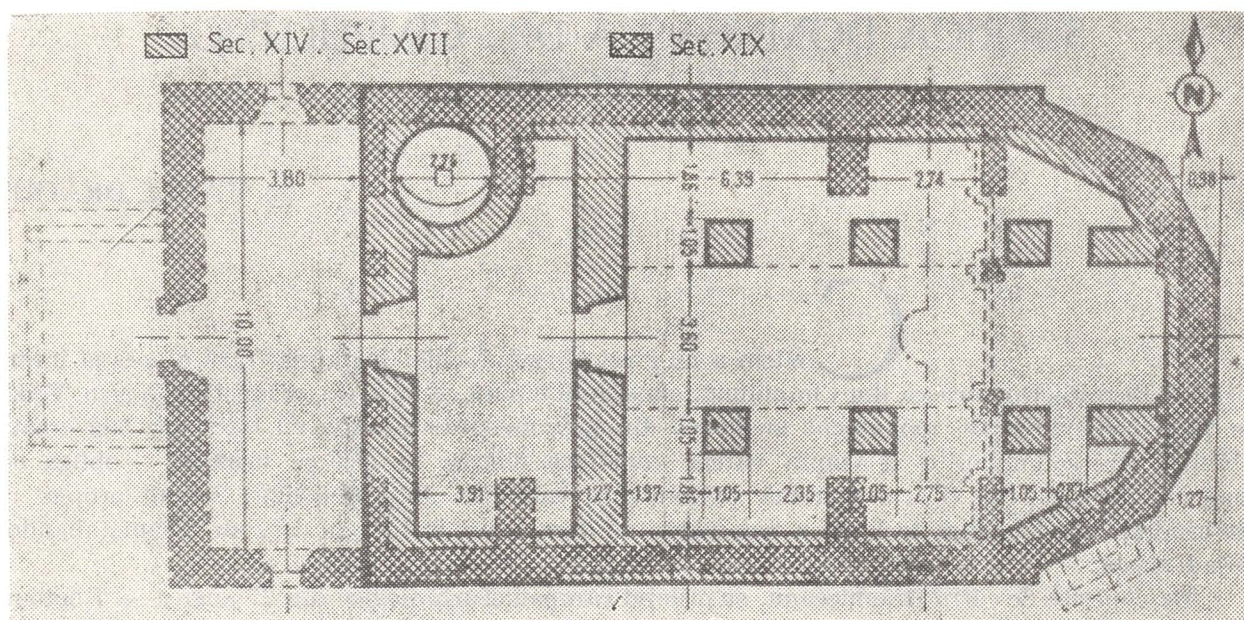


Fig. 1. Biserica Domnească din Cîmpulung — Plan (după P. Chihaia).

emis ipoteza că biserica supusă analizei ar data din secolul al XIV-lea și ar fi fost de tipul „cruce greacă înscrisă”⁵.

Ulterior, prof. Grigore Ionescu a considerat că dispoziția planimetrică a bisericii din Cîmpulung poate fi acceptată ca atare, în lumina relevului publicat. Respingînd ipoteza mai sus citată a prof. V. Vătășianu, el admitea posibilitatea construirii edificiului dintru început ca biserică ortodoxă, prin adaptare la nevoile specifice de cult a unui tip de plan considerat în continuare ca „romanic”⁶. Reținînd asemănarea de principiu cu biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, prof. Grigore Ionescu imaginează astfel compoziția spațială a monumentului: „încăperea principală, naosul, era despărțit după modelul majorității bisericilor romanice din Transilvania, prin intermediul a două șiruri de stâlpi. Peste navele laterale care erau pe jumătate mai înguste decît nava mediană, existau tribune sau mai degrabă pseudotribune, la care se ajungea printr-o scară în spirală ce se găsea în colțul dinspre nord-vest al pronaosului”⁷.

Comentînd același monument în cadrul *Istoriei artelor plastice în România*, Răzvan Theodorescu scria în anul 1968: „Construită ca basilică ce deservea cultul romano-catolic în secolul XIII și restructurată în secolul XIV, potrivit necesităților culturale ortodoxe ... edificiul ale cărui urme au fost descoperite sub actuala biserică a mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung avea în orice caz puternice elemente de factură occidentală. Faptul este evident dacă judecăm după absida

⁴ Virgil Vătășianu *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 130—131.

⁵ P. Chihaia, *Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Cîmpulung*, în *Biserica Ortodoxă Română*, 1961, nr. 9—10.

⁶ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 118—119.

⁷ În legătură cu ipoteza avansată de prof. Gr. Ionescu,

trebuie reținut faptul că „majoritatea bisericilor romanice din Transilvania” prezintă un plan mononavat, cele trinavate fiind relativ puține. Încă și mai puține sînt cele cu tribuna iar despre „pseudotribuna” nu se poate vorbi decît într-un singur caz: la biserica evanghelică din satul Herina (jud. Bistrița-Năsăud). Mai trebuie observat că, în mod neabătut, bisericile romanice din Transilvania au absidă semi-circulară (eventual și absidiole).

poligonală atît la interior cît și la exterior și după planul naosului împărțit în trei nave, separate între ele prin două șiruri de stîlpi, modalitate folosită în construcțiile religioase romanice de peste munți. Monumentul de la Cîmpulung se înscrie astfel printre rezultatele celui alt curent cultural activ în Țara Românească în secolul XIV, cel occidental, romanico-gotic, propagat prin meșterii constructori transilvăneni ca și prin coloniștii sași stabiliți în principalele centre ale noului stat”⁸.

Dar jocul ipotezelor nu s-a oprit aici.

În anul 1972, într-un articol consacrat bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți și dispărutei biserici din Cîmpulung, prof. V. Vătășianu a revenit asupra poziției anterioare, citată mai sus, și, referindu-se la actul de danie al lui Nicolae Alexandru ca și la existența mormintului aceluiași voievod în ctitoria sa cîmpulungeană, a considerat că planul întocmit de V. Drăghiceanu poate fi acceptat ca atare. În continuare, se precizează că nu poate fi vorba despre un edificiu de inspirație romanică, ci despre o biserică derivată din arhitectura gotică, avînd ca model corul-hală cu deambulator, în acest sens fiind făcute comparații cu biserica evanghelică din Sebeș-Alba, al cărei cor a fost construit în anii 1361 — 1382, precum și cu corul Bisericii Negre din Brașov, care datează din ultimele decenii ale secolului al XIV-lea⁹. Dar întrucît referirea la monumentele transilvănene se dovedea neîndestulătoare pentru o explicație întemeiată pe o logică înlănțuire cauzală, ele fiind ulterioare bisericii cîmpulungene, în articolul amintit s-a recurs la cîteva exemple din Austria: biserica abațială din St. Lambrecht, datată 1330 — 1359, capela de pelerinaj din Ens (1325 — ?) și biserica de pelerinaj din Pökauberg (1339 ?)¹⁰.

Între timp, P. Chihaiia, aprofundînd cu scrupulozitate cercetările asupra monumentului în chestiune, a reușit să coboare în anul 1984 sub pardoseala bisericii actuale, prin trapele care fuseseră rezervate de către V. Drăghiceanu, și să verifice că releveul publicat era corect, cu toate detaliile de măsurătoare. În consecință, el a revenit asupra ipotezei sale din 1961, optînd în final pentru punctul de vedere exprimat de prof. Gr. Ionescu, în sensul că ar fi vorba despre un lăcaș construit potrivit modelelor occidentale, dar în folosul unei comunități ortodoxe, ctitorul prezumtiv fiind Nicolae Alexandru¹¹.

Discuția asupra dispărutei biserici cîmpulungene a fost reluată și de Răzvan Theodorescu, cu prilejul publicării volumului *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*. Conform opiniei sale, biserica din Cîmpulung ar fi „cel din urmă lăcaș din seria monumentelor cu funcție de capelă feudală în Țara Românească a veacului întemeierii”¹². Ea ar fi fost inițial „unul dintre locurile de rugăciune ale clerului catolic” avînd „planul unui monument romanico-gotic de felul celor înălțate în secolele XIII și XIV în Transilvania”, „ulterior fiind transformată în biserică ortodoxă a curții lui Basarab I”, de unde aspectul hibrid, de compromis dintre o biserică ortodoxă și o basilică occidentală¹³.

Revenind asupra ipotezelor enumerate pînă aici, este timpul să constatăm o întregă suită de inadvertențe. Surprinde în primul rînd raportarea repetată la arhitectura romanică, deși partea de răsărit a monumentului, cu traseu poligonal nu are nimic comun cu modelele romanice binecunoscute din Transilvania, ca să nu mai cităm alte zone europene în care stilul romanic a avut drept de cetate. Neconcordanța stilistică și cronologică a fost observată cu justețe de către prof. V. Vătășianu, în articolul citat, dar trebuie să arătăm că raportarea la arhitectura gotică, așa cum a fost propusă de domnia sa, nu este deloc satisfăcătoare, întrucît modelele transilvănene care pot fi luate în discuție, acele coruri-hală de la Sebeș-Alba și Brașov, sînt mult posterioare monumentului cîmpulungean analizat. Pe de altă parte, nu dispunem de nici un temei istoric pentru a demonstra existența unor legături nemijlocite între arhitectura Țării Românești și aceea din Austria în

⁸ Răzvan Theodorescu și Radu Florescu, *Artă pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, 1, București 1968, p. 109 — 110.

⁹ V. Vătășianu, *Probleme privind arhitectura Moldovei și a Țării Românești din secolul al XIV-lea*, în *Buletinul Monumentelor istorice*, 1972, nr. 2, p. 60—62.

¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

¹¹ P. Chihaiia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 205—212.

¹² R. Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976, p. 165.

¹³ *Ibidem*, p. 166.

prima jumătate a secolului al XIV-lea, sărind peste teritoriul Transilvaniei care nu cunoaște asemenea legături ¹⁴.

Dacă este să urmărim realitățile istorice ale Țării Românești și în mod particular ale Cîmpulungului, atunci un model gotic nu putea fi preluat decât din Transilvania vecină, cu care, necesarmente coloniștii sași se aflau în nemijlocite relații și, în acest caz, ar trebui să avem în vedere tipuri de monumente ca acelea care în prima jumătate a secolului al XIV-lea începeau să fie ridicate la Sibiu sau la Sighișoara. Dar, întrucît niciunul dintre aceste monumente nu prezintă o dispoziție planimetrică asemănătoare cu biserica domnească din Cîmpulung, se conturează tot mai clar dificultatea raportării acestui edificiu la mediul catolic transilvănean. Această observație este justificată și de faptul că bisericile construite în folosul sașilor catolici din Cîmpulung prezintă fără echivoc planimetrie de tip romanica sau gotica, care nu se regăseau la ctitoria Basarabilor din același oraș. Astfel, biserica mănăstirii franciscane — *Cloăsterul* — avusese un plan basilical cu o absidă centrală semicirculară și cu două absidiole, de asemenea semicirculare, situate în extremitățile răsăritene ale navelor laterale, ceea ce arată, fără echivoc, că aparținea arhitecturii romanice ¹⁵. Pe de altă parte, biserica parohială Sf. Iacob cel Mare — a *Bărăției* — era mononavată, cu absidă poligonală proptită cu contraforturi. Atît dispoziția planimetrică cît și materialul arheologic recuperat de la această biserică indică existența unui monument de stil gotic, construit ante 1300, an în care aici era înmormîntat comitele Laurențiu, a cărui lespede funerară se păstrează ¹⁶.

Așadar, ctitorii Basarabi aveau la dispoziție, chiar în cetatea lor de scaun, două modele de arhitectură romanica și gotica, dar, deși ar fi putut prelua cu ușurință un asemenea model, după cum destul de lesne le-ar fi fost să se inspire din formele unui lăcaș catolic din Transilvania, acest lucru nu s-a întîmplat.

Nici ipoteza avansată de Răzvan Theodorescu nu este mai convingătoare, întrucît, dacă se acceptă o evoluție a monumentului în secolele XIII-XIV, atunci e greu de înțeles de ce, odată cu adaptarea presupusei biserici catolice la exigențele de cult ale noilor ctitori, nu s-a făcut tot ceea ce trebuie pentru obținerea unei configurații planimetrice de tip ortodox, spre evitarea formelor forțate și „hibride”.

Mai aproape de adevăr este, credem, prof. Gr. Ionescu atunci cînd consideră că monumentul a fost ridicat de la început în folosul populației ortodoxe. Pe de altă parte el atribuie un rol mult mai important decât bănuim a fi fost unor meșteri occidentali, raportînd în continuare edificiul cîmpulungean la inexistente modele „romanice” transilvănene ¹⁷.

Dacă o lungă bucată de timp controversele asupra dispărutei ctitorii basarabe apăreau ca justificate, în lipsa unei baze de discuție mai circumstanțiată, odată cu publicarea raportului de săpături, ele apar în mare măsură surprinzătoare. Într-adevăr, în anul 1964, Virgil Drăghiceanu publica, în sfîrșit, jurnalul săpăturilor arheologice efectuate înainte cu patru decenii, punînd la dispoziția cercetătorilor cîteva elemente de extremă importanță pentru interpretarea monumentului în discuție ¹⁸.

Se preciza în primul rînd că fundațiile au fost construite din bolovani și că stîlpii din naos erau ridicați deasupra unei platforme-radier consolidată cu grinzi de stejar avînd secțiunea de 30 cm. Pardoselile originare de cărămidă au fost surprinse în mai multe locuri și s-a putut constata, între altele, că atît zidul despărțitor dintre pronaos și naos cît și turnul scării au fost construite

¹⁴ De altfel, prof. V. Vătășianu, sesizînd dificultățile unor explicații cauzale pentru relațiile artistice româno-austriece în secolul al XIV-lea, afirmă: „Pe ce cale s-a realizat contactul cu arhitectura austriacă rămîne încă o enigmă” (*art. cit.*, p. 62). În continuare, pentru a fi găsită, totuși, o explicație, sînt invocate înrudirile Basarabeștilor cu familii catolice, dar tot nu aflăm cum a putut ajunge în sudul Carpaților un șantier austriac, fără să lase nici o urmă în Transilvania.

¹⁵ Cercetările arheologice efectuate la Cloăster, în 1924, au fost publicate sumar și fără un plan de situație cu marcarea vestigiilor. Reținem, totuși, observația că partea de răsărit a bisericii „este foarte ruinată, încît abia se pot distinge curburile absidiodelor care flanchează marea absidă centrală” (V. Drăghiceanu, *Despre mănăstirea Cîmpulung*, în *Biserica*

Ortodoxă Română, 1964, nr. 3-4, p. 328-329).

¹⁶ Ștefan Balș, *Restaurarea Bărăției din Cîmpulung*, în *Monumente istorice: studii și lucrări de restaurare*, București, 1969, p. 7-17; Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1-2, p. 109-127.

¹⁷ Spunem „inexistente”, pentru că basilicile romanice transilvănene, toate cîte sînt cunoscute, au abside semicirculare. Pe de altă parte, după cum se știe, dispoziția basilicală nu este neapărat romanica, ea fiind frecvent utilizată în cadrul arhitecturii gotice.

¹⁸ Cf. art. citat la nota 1.

odată cu întregul monument. De altfel, în interiorul turnului au fost surprinse fragmente din vechea pardoseală. Un alt element deosebit de important este de ordin stratigrafic, precizându-se că sub fundațiile bisericii din secolul al XIV-lea nu s-a mai găsit nimic, constructorii înălțând edificiul pe solul viu. În sfârșit, de o extremă importanță este faptul că în zidurile de fundație au fost găsite canalele lăsate de grinzile de lemn macerate de-a lungul timpului.

În contextul discuției de față este util să reamintim afirmația lui Auguste Choisy : „Zidurile bizantine se diferențiază de cele ale arhitecturii occidentale printr-o particularitate a cărei origine coboară în cele mai vechi timpuri ale arhitecturii : cele mai multe prezintă, asemenea zidurilor micenice, grinzi și traverse încorporate în masa lor”¹⁹.

Acestei afirmații de necontestată autoritate științifică trebuie să-i adăugăm constatarea că, cu prilejul lucrărilor de restaurare a monumentelor romanice și gotice din Transilvania, cercetările arheologice și de arhitectură nu au pus nicăieri în evidență folosirea grinzilor în masa de zidărie²⁰.

Din cele de mai sus arătate rezultă că modelul ctitoriei Basarabilor de la Cîmpulung trebuie căutat într-un alt mediu decât cel romanic sau gotic. În orice caz, pare ciudat că dispoziția basilicală a monumentului în discuție i-a orientat pe toți cercetătorii către modele occidentale, știut fiind că planul basilical a fost cunoscut și utilizat de arhitectura bizantină, încă din epoca formării sale, exemplele existente în spațiul balcanic fiind deosebit de numeroase. Cităm spre exemplificare biserica de tip basilical a faimoasei mănăstiri constantinopolitane din Stoudion (454 — 463), împreună cu basilicile Sf. Dumitru și Acheiropoietos din Salonic (ambele din secolul V). Mai aproape de epoca ce ne preocupă, vom aminti basilicile din Kastoria (Anargyroi — sec. XI) și mai ales basilicile Kato Panaghia din Epir (1231 — 1271) și Porta Panaghia din Thessalia (1283)²¹.

Acestor exemple li se alătură faptul de extrem interes că, în chiar primii ani ai secolului al XIV-lea, regele sîrb Milutin construia biserica Bogorodica Ljeviška (1307), o biserică cu patru perechi de stâlpi și cupolă centrală, prevăzută la colțuri cu patru turle mici²².

Nu mai puțin semnificativă pentru discuția de față este biserica Hodighitria, construită în anul 1310 de egumenul Pachomios, pentru mănăstirea Afendico-Vrontochion de la Mistra, în despotatul Moreei. Acest monument se prezintă ca o fericită sinteză între planul basilical și cel de tip cruce greacă înscrisă. Practic, partea inferioară a edificiului este tratată ca o biserică, pentru că în partea superioară să intervină o tribună vestică și două tribune laterale, totul fiind încununat de un sistem de boltire caracteristic pentru „crucea greacă înscrisă”. În studiul monografic pe care l-a consacrat arhitecturii bizantine, cercetătorul Cyril Mango subliniază că biserica Hodighitria este deosebit de importantă pentru că modelul său stă la baza așa numitului „tip Mistra”²³.

Aproape toate ipotezele și reperele trecute în revistă pînă aici au fost temeiul primei noastre încercări de a repune în discuție problemele de ordin tipologic ale dispărutei Biserici Domnești din Cîmpulung²⁴. Precizăm atunci că ipoteza de reconstituire în spațiu nu constituie decât un simplu exercițiu, în intenția de a demonstra că pe fundațiile cunoscute se poate ridica o biserică de tip bizantin²⁵.

De la publicarea ipotezei noastre au trecut zece ani, timp în care dosarul problemei nu a fost îmbogățit cu elemente noi²⁶. Nu de mult însă, atenția ne-a fost atrasă asupra unui document,

¹⁹ A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, II, Paris, 1964, p. 11.

²⁰ Bazată pe numeroase cercetări personale, această constatare a fost confirmată de arh. Ștefan Balș și arheolog Mariana Dumitrache. Ambii cu lucrul la mai multe monumente romanice și gotice din Transilvania și nu au găsit nicăieri grinzi îngropate în masa de zidărie. Amîndurora le datorez calde mulțumiri.

²¹ Cyril Mango, *Architettura bizantina*, Roma-Venezia, 1974, Indice; E. Coche de La Ferté, *L'art de Byzance*, Paris, 1981, indice.

²² A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u Srednjeevropskoj Srbiji*, Belgrad, 1962, p. 125, 127—128, 141; Djurdje Bošćovic, *Arhitektura srednjeg veka*, Belgrad, 1967, p. 140; Georges Bošković, *L'art medieval en Serbie et en Macedoine*, Belgrade, f.d., p. 15—16. De observat că biserica Bogorodica Ljeviška este înrudită ca plan cu bazilica Sf.

Sofia din Ohrida (sec. IX—X), dar elevația este diferită²⁷.

²³ C. Mango, *op. cit.*, p. 286. Viabilitatea tipului arhitectonic realizat la biserica Hodighitria poate fi demonstrată și prin aceea că în secolul al XV-lea modelul a fost reluat, tot la Mistra, cu ocazia construirii bisericii Pantanassa (1426) și apoi pentru remanierea bisericii mitropolitane Sf. Dumitru (Manolis Chatzidakis, *Mistra*, Atena, 1981, p. 96, fig. 28—29).

²⁴ V. Drăguț, *op. cit.*

²⁵ *Ibidem*, p. 50, nota 30.

²⁶ În acest timp, am revenit de două ori asupra problemei în discuție, reluînd concluziile din articolul mai sus citat (V. Drăguț, *Creația artistică în epoca întemeietorilor de țară, în Constituirea statelor feudale românești*, București, 1980, p. 278—279; idem, *Arta românească*, I, București 1982, p. 101—102).



Fig. 2. Schitul Sf. Apostoli de la mănăstirea Hurez — tablou votiv din pronaos: Matei Basarab și Doamna Elina susținând macheta Bisericii Domnești din Cimpulung (1700).

altminteri foarte accesibil, dar trecut cu vederea, poate datorită situării sale într-un context neașteptat ²⁷.

În biserica schitului Sfinții Apostoli de la mănăstirea Hurez, pe peretele nordic al pronaosului, se păstrează un tablou votiv care îl înfățișează pe domnitorul Matei Basarab împreună cu doamna Elina susținând macheta unei biserici. Inscripția pictată lămurește fără echivoc: „Bunul și creștinul și pururea pomenit Io Matei Vo(evod) ctitorul s(fin)t(ei) mănăstiri den Cimpulungu. și cu d(oamn)(a) Eliana” ²⁸ (fig. 2). Știind că biserica schitului Sfinții Apostoli a fost construită în anul 1698 și apoi înfrumusețată cu picturi în anul 1700 ²⁹, ne putem întreba cum se explică prezența unui asemenea tablou votiv. Răspunsul este ușor de dat. Ctitorul bisericii era arhimandritul Ioan, egumen al mănăstirii Hurez, care fusese adus de Constantin Brîncoveanu de la mănăstirea din Cimpulung, unde fusese de asemenea egumen ³⁰. Omul trebuie să fi avut faimă de destoinie, căci Brîncoveanu l-a adus la Hurez pentru a veghea, alături de ispravnicii, la zidirea noii mănăstiri și, totodată, la organizarea obștei călugărești. Dar arhimandritul Ioan era într-atît de legat sufletește de fosta lui mănăstire, încît a dorit să aibă în propria sa ctitorie o copie a tabloului votiv cu imaginea bisericii în care slujise.

Citirea atentă a machetei bisericii din Cimpulung, așa cum apare în tabloul votiv (fig. 3), permite să se vorbească despre un edificiu de plan dreptunghiular, încheiat spre răsărit de o absidă în trei laturi ³¹. Coronamentul este alcătuit din patru turlă: una pe pronaos, alta pe naos și două pe anexele altarului. Fațadele înalte sînt împărțite în două registre inegale de un brîu cu aspect de tor, brîu consemnat și de catagrafia din 1809 ³². Fiecare registru este prevăzut cu un număr

²⁷ Datorăm semnalarea acestei imagini colegei noastre Tereza Sinigalia, căreia îi mulțumim și pe această cale.

²⁸ De remarcat forma Eliana în loc de Elina.

²⁹ I. Traianescu, *Schitul Sf. Apostoli de pe lângă mănăstirea Hurez*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1910, p. 145—154.

³⁰ Remus Ilie, *Arhimandritul Ioan, primul stareț al mănăstirii Hurez în Glasul Bisericii*, 1954, p. 98—104.

³¹ Dacă ar fi avut mai multe laturi, în reprezentarea din machetă nu ar fi lipsit marcarea muchiilor.

³² Acest brîu este consemnat astfel: „un brîu la mijloc, de jur împrejur, tot de piatră” (Catagrafia din 1809, Biblioteca Academiei R.S. România, mss. 720, p. 229).

egal de ferestre : 2 + 2 pentru pronaos, 3 + 3 pentru noas, 1 + 1 pentru proscomidie. Ținând seama de împrejurarea că macheta în discuție înfățișează latura de nord a bisericii, este firesc să se presupună că latura sudică avea același număr de ferestre ; cel puțin 1 + 1 se aflau pe latura răsăriteană, corespunzătoare absidei altarului ; în mod verosimil, pe latura de vest nu se afla nici o fereastră ³³.



Fig. 3. Detaliu fig. 2.

Oricât ar părea de curios, această imagine, pictată în anul 1700, face posibilă nu numai evocarea bisericii ctitorite de Matei Basarab, dar permite și redeschiderea dosarului ctitoriei anterioare.

Pentru argumente care se vor vedea, va trebui în primul rând să stăruim asupra bisericii lui Matei Basarab.

Într-un document din 10 aprilie 1647, Matei Basarab explică împrejurările în care s-a stricat biserica veche și de ce a fost necesară refacerea ei : „vechimea și cutremurul pământului cuprinzînd-o de toate părțile cu crăpătură, surpatu-s-au și s-au răsipit pînă la pămînt, purtînd într-acea vreme cursul anilor 7136 (1628) ; iar după surparea ei zăcut-au piatra grămadă pînă în șapte ani... (după care) mai întîi cu nevoie apucatu-ne-am de lucru și acea grămadă de pietre ce zăceau de-asupra temelii dîndu-ă în latură pînă în fața pămîntului și binecurățînd locul bisericii așa tocmai din fața pămîntului, *pre același temeliu, cu aceleași pietre* (sublinierea noastră) a o zidi început-am în cursul anilor 7143 (1635)” ³⁴.

Menționăm în treacăt că lucrările de rezidire s-au desfășurat pe parcursul anilor 1635 — 1636 ³⁵, dar înfrumusețarea și mobilarea bisericii au mai durat pînă în 1638 — probabil 15 august — cînd a avut loc sfințirea ei în prezența domnitorului Matei Basarab ³⁶.

Mai importante sînt însă precizările conținute în documentul mai sus citat. Afirmația că noua biserică s-a construit pe vechile fundații — pe același temeliu ³⁷ — are o dublă semnificație: pe de o parte se confirmă viabilitatea unui tip de plan privit cu atîta suspiciune în epoca noastră,

³³ Catagrafia din 1809 notează existența a 13 ferestre, la care se cer adăugate 13 răsflători. Nu este exclusă posibilitatea ca, din motive de consolidare, în urma seismelor, răsflătorile să fi fost astupate.

³⁴ Hrisovul de la 10 aprilie 1647 se află la Arhivele Statului București, mss. 204, f. 76—80 ; a fost publicat de Ioan Răuțescu, *Cîmpulung-Muscel, monografie istorică*, Cîmpulung, 1941, p. 78.

³⁵ I. Răuțescu, *op. cit.*, p. 75—76.

³⁶ Documentul din 28 iulie 1650 (Arhivele Statului Bucu-

rești, Fond M-reă Cîmpulung, Pachetul II, netrebnica, doc. 20 original).

³⁷ În cadrul campaniei de cercetări arheologice din vara anului 1986, arheologul Ștefan Olteanu a putut constata că biserica Sf. Nicolae „Ispravnicii” din Ploiești, distrusă de cutremurul din 1628, a fost refăcută de Matei Basarab cu re folosirea aceluiași fundații (informație deținută de la autorul cercetării, căruia îi mulțumim și pe această cale. Raportul de săpătură se află la muzeul de istorie din Ploiești).

pe de altă parte se poate crede că și aici ca în atâtea alte cazuri de biserici refăcute de Matei Basarab după cutremurul din 1628 — volumetria generală a fost respectată ³⁸. Cu alte cuvinte, biserica din macheta tabloului votiv de la Sfinții Apostoli are o înfățișare sensibil asemănătoare cu aceea a dispărutei Biserici Domnești din Cimpulung, modificările de expresie decurgând firește din gustul epocii.

Catagrafia din 1809 este în mare măsură lămuritoare atunci când arată că biserica din Cimpulung era „cu patru turle, însă două pe sf. altar, una în mijlocul bisericii desfundat(ă) și a patra pe tinda cea de afară care este infundată, acoperite tot cu șindrilă de brad asemenea birnelor lor. La fiecare turlă cruci de hier, cu lăntușuri de hier” ³⁹.

Faptul că, în anul 1809, trei din cele patru turle erau infundate lasă să se întrevadă importante intervenții de consolidare, probabil reclamate de stăcăciunile provocate de unul dintre multele seisme din secolele XVII — XVIII ⁴⁰. În nici un caz nu poate fi admisă ideea potrivit căreia turlele oarbe ar fi fost de la origină așa. În tradiția arhitecturii vechi românești nu există nici un exemplu de turlă infundată, apariția acestora fiind un fenomen târziu, consecință firească a numeroaselor cutremure de pământ.

În concluzie, imaginea bisericii din Cimpulung așa cum rezultă din tabloul votiv de la Sfinții Apostoli și este confirmată de catagrafia din 1809 — cu cele patru turle, cu briul de piatră și cu cele 13 ferestre mari — trebuie considerată ca un document perfect credibil, calitățile sale de asemănare cu monumentul evocat fiind indubitabile.

Problema care se pune în continuare privește înfățișarea spațiului interior și sistemele de boltire. În acest sens, descrierea lui Paul de Alep, care a vizitat Cimpulungul în februarie 1657, nu ajută prea mult: „Biserica se înalță măreț pe patru stâlpi frumoși” ⁴¹. Deducem de aici că pentru vizitatorul bisericii, impresia pe care o făcea turla Pantocratorului — căci ea se ridica deasupra a patru stâlpi — era foarte puternică. Știind că cei patru stâlpi principali ai naosului descriau un patrulater cu laturile inegale ($2,35 \times 3,60$ m), decurge de la sine că pentru obținerea pătratului necesar structurii de rezistență a turlei, meșterii constructori au fost nevoiți să folosească arcuri intermediare dispuse în consolă. Problema era nouă în arhitectura din țările române ⁴², și trebuie observat că în cazul unor sarcini prea grele — cazul de la Cimpulung — solicitările seismice sînt cu precădere periculoase.

Exceptînd careul turlei, nava centrală a naosului și traveea altarului aflată în prelungire au fost boltite în semicilindru, fiind probabilă existența unui arc dublu între stîlpii răsăriteni. În mod firesc, semicilindrul corespunzător traveei altarului se încheia cu o conică în sfert de sferă. Navele laterale le bănuim de egală înălțime cu nava centrală și boltite în semicilindru; poate cu folosirea a trei arcuri dublu ⁴³. Pastoforiile, așa cum rezultă și din tabloul votiv și din catagrafia din 1809, erau încununate de o mică turlă.

³⁸ În acest sens sînt de luat în seamă datele privind refacerea pe vechile fundații a bisericii Sf. Dumitru din Craiova și a bisericii mănăstirii Plumbuita.

³⁹ Catagrafia din 1809 (Biblioteca Academiei R.S. România, mss. 720, f. 229).

⁴⁰ Cutremure puternic resimțite în țară au fost la 19 aug. 1681, 12 iunie 1701, 11 iunie 1738, 20 martie 1790 (cf. Aurelian Florinescu, *Catalogue des tremblements de terre sur le territoire de la R.P.R.*, București, 1958).

⁴¹ Paul de Alep, în *Călători străini despre țările române*, VI, București, 1976, p. 170—171.

⁴² În Țara Românească unul dintre primele edificii la care turla a fost înălțată pe un dreptunghi — ceea ce explică și timpuria sa prăbușire — a fost biserica mănăstirii Vodița I (sec. XIV). În Moldova folosirea arcelor în înălță turla, este frecventă începînd din epoca lui Ștefan cel Mare. Cele mai flagrante exemple privesc monumente (ce-i drept fără turlă) la care arcele în consolă sînt dispuse etajal cu retrageri

successive (Borzești, 1493—1494; Războieni, 1496; Arbore, 1503 etc.). În Serbia și în Macedonia se păstrează numeroase monumente la care turla se ridică deasupra unui dreptunghi de bază, trecerea la planul pătrat fiind asigurată de arcuri în consolă. În mod special din secolul al XIV-lea se cunosc a fi citate: biserica mănăstirii Sfinții Arhangheli din Kučevište (A. Nikolovski, D. Čornabov, K. Balabanov, *The cultural monuments of the Socialist Republic of Macedonia*, Skopje, 1971, p. 44; A. Deroko, *op. cit.*, p. 155, 165), bisericile mănăstirilor Veluța și Drenče, precum și biserica Lazarica din Kruševac (A. Deroko, *op. cit.*, p. 233). În legătură cu constatarea că toate aceste monumente datează din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, facem precizarea că citarea lor nu urmărește demonstrarea unei influențe, ci doar punerea în evidență a unei soluții constructive de largă circulație.

⁴³ Dat fiind aspectul bisericii din tabloul votiv, nu credem că axa nord-sud a careului cu turla Pantocratorului ar fi fost pusă în evidență prin sistemul de boltire, cu semicilindri dispuși transversal.

În ceea ce privește pronaosul, supraînălțarea sa de o turlă pe arce în consolă încastrate în zidurile de răsărit și de apus ale încăperii nu reprezenta o problemă dificilă pentru constructori. Spațiile libere, către nord și sud, vor fi fost acoperite cu bolți în semicilindru.

La capătul celor arătate pînă aici, o concluzie se impune : biserica zidită de Matei Basarab la Cîmpulung, pentru mănăstirea Negru Vodă, era un edificiu de tip basilical, ce-i drept foarte original ca soluții spațiale și constructive, dar perfect explicabil prin tradiție, în primul rînd prin modelul monumentului de la care moștenea planul și materialul de construcție și de la care a preluat măcar o parte din elevație.

Existența în epoca lui Matei Basarab a unei biserici de tip basilical cu eupolă nu are în sine nimic excepțional, dacă se ține seama de faptul că biserica mănăstirii Sărindar din București exista ca un posibil reper la îndemîna meșterilor zidari din Țara Românească ⁴⁴.

Întorcîndu-ne acum asupra bisericii cîmpulungene, mai exact asupra fazei din secolul al XIV-lea, socotim că este momentul să supunem atenției un document considerat îndeobște dubios. Este vorba despre tabloul votiv zugrăvit de Antim Ghermano în biserica actuală, la anul 1832. Antim Ghermano s-a inspirat din tabloul votiv pe care zugravii lui Matei Basarab l-au realizat pe baza imaginii votive originale, din prima ctitorie ⁴⁵. Dincolo de repetatele copieri, ceea ce ar permite să se creadă că abaterea de la original ar fi apreciabilă, macheta bisericii figurate în tabloul votiv este pe deplin verosimilă. De remarcat în primul rînd clara figurare a părții răsăritene ca avînd trei laturi. Coronamentul era alcătuit din cinci turle : una pe naos, deplasată ușor spre vest, așa cum trebuie să fi fost dacă se ține seama de analiza planului, două pe pronaos și două în extremitatea răsăriteană a navelor laterale. Mai trebuie notat că deasupra absidei altarului, acoperișul are o formă specială, sugerînd prezența unei cupole.

Încercînd o explicație a compoziției spațiale a bisericii cîmpulungene, așa cum rezultă din tabloul votiv transmis prin copia executată de Antim Ghermano, vom recurge, firese, la materialul comparativ oferit de țările balcanice în prima jumătate a secolului al XIV-lea.

La Constantinopol nu avem nimic de semnalat pentru această perioadă. La Salonic, sînt în principiu de semnalat trei biserici cu cinci turle, dar nici una nu poate constitui un termen de referință pentru ceea ce ne preocupă. Biserica Sfinții Apostoli, construită în 1312—1315 este în fapt un edificiu de tip cruce greacă înscrisă cu o singură turlă, înconjurată pe trei laturi de o galerie prevăzută cu patru turle ⁴⁶. Înrudite tipologic sînt și bisericile Sf. Ecaterina și Sf. Panteimon, care datează din prima jumătate a secolului al XIV-lea ⁴⁷.

La Mistră, localitate pe care o cităm doar pentru importanța ei, dar care, oricum, datorită distanței nu poate intra într-un calcul al influențelor, singura biserică cu cinci turle aparținînd perioadei care ne preocupă este Hodighitria-Afendico, construită de egumenul Pachomios în anul 1310 ⁴⁸, celelalte cunoscute, respectiv Pantanassa și Sf. Dumitru fiind opera secolului al XV-lea ⁴⁹.

În comparație cu centrele mai sus citate ⁵⁰, situația din Serbia și Macedonia se prezintă mai bogată în realizări demne de atenție. S-ar părea că ne aflăm chiar în fața unui fenomen de modă, patronat chiar de către regele Milutin. În marea sa dorință de a deveni succesorul Bizanțului, al cărui sfîrșit îl simțea aproape, în pofida aparentei străluciri paleologice, regele Milutin a abandonat în mod demonstrativ modelele arhitectonice ale secolului al XIII-lea, fiind preocupat de remanierea unor vechi basilici bizantine și de cultivarea unor forme cît mai evocatoare ale

⁴⁴ Mănăstirea Sărindar este menționată documentar încă din secolul al XVI-lea (Cristian Moisesescu, *Un monument bucureștean dispărut — biserica mănăstirii Sărindar*, în *Monumente istorice și de artă*, 1976, nr. 2, p. 58—61). Înclinăm să credem că vechea biserică a fost distrusă de cutremurul din 1628 și reconstruită de către Matei Basarab.

⁴⁵ Ioan Răuțescu, *Cîmpulung-Muscel, monografie istorică*, Cîmpulung, 1941, p. 72—74.

⁴⁶ C. Mango, *op. cit.*, p. 275, 277.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 277.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 286 ; M. Chatzidakis, *Mistră*, Atena, 1981, p. 53.

⁴⁹ M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 28—29, 95—96.

⁵⁰ Am subliniat că este vorba numai despre monumente din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Evident că la Constantinopol existau mai multe biserici cu cinci turle ca Nea Ekklesia (880) sau Constantin Lips (907), dar ele erau prea îndepărtate în timp pentru a acționa ca modele. Pentru același motiv nu pot fi luate în considerație biserici ca acelea din Pherrai (1152), în Tracia Orientală și Nerezi (1164), în Macedonia.

puterii imperiale. Într-un asemenea context de preocupări, ilustrat, între altele, de aducerea pictorilor greci Mihail și Entichios pentru împodobirea fundațiilor regale, lesne poate fi imaginată opțiunea lui Milutin pentru biserica Nea, adevărat simbol al celei mai strălucite epoci din istoria Bizanțului. Preluarea și remanierea unor vechi monumente bizantine — la Bogorodica Ljeviška sau la Staro Nagorično — ilustrează același efort de autolegitimare pe care ambițiosul dar și energicul Milutin îl încerca.

În anii 1303—1307 el înnoia o veche biserică bizantină din Prizren, cunoscută de aici încolo sub numele de Bogorodica Ljeviška, înconjurând-o cu cinci turlă și construind un pridvor pe trei laturi, cu turn-clopotniță pe latura de vest⁵¹. În anul 1313 a fost reamenajată fosta biserică bizantină de la Staro Nagorično (în Macedonia), edificiul dobîndind un aspect de biserică de tip cruce greacă înscrisă cu cinci turlă⁵². Cu biserica mănăstirii Gračanica, care datează din anul 1315, constructorii lui Milutin reușeau o frumoasă compoziție arhitectonică de tip cruce greacă înscrisă cu cinci turlă⁵³. Fără să uităm calitățile de ordin formal ale acestei biserici, vom reține pentru discuția de față două particularități: tribuna vestică, de deasupra pronaosului și cupola de pe altar, element care există și la biserica Bogorodica Ljeviška.

O cupolă pe altar ar explica și forma specială a acoperișului bisericii cîmpulungene. În legătură cu posibila obiceiie că partea de răsărit a bisericii care ne preocupă este fără echivalent în arhitectura sud-dunăreană de epocă, se cer a fi luate în considerație două aspecte. În primul rînd, nu știm dacă nu cumva deasupra fundațiilor zidurile nu descriau spre interior forma unor abside semicirculare. În al doilea rînd, se cuvine a fi observată extraordinara varietate de soluții, atît în plan, cît și în elevație, astfel că, dincolo de unele repere de ordin general, se poate spune că meșterii constructori beneficiau de o mare libertate de creație.

Revenind la problema popularității bisericilor cu cinci turlă în Serbia primei jumătăți a secolului al XIV-lea, merită să fie amintită și biserica mănăstirii Matejić, construită prin 1355 de regina Jelena și regele Uroš⁵⁴. De altfel, moda acestui tip de edificiu a avut o evidentă remanență, dacă n-ar fi decît să amintim importante biserici mănăstirești de la Ravanica (1375—1377) și Resava-Manasija (1407—1418)⁵⁵.

În directă legătură cu cele arătate pînă aici, avem dreptul să credem că ideea unei biserici cu turlă centrală și cu patru turlă la colțuri putea fi preluată în Țara Românească a primilor Basarabi din învecinatul și prosperul regat al Serbiei, țară în plin proces de ascensiune, dar care nu constituia nicicum o amenințare pentru voievodatul valah, fapt care nu poate fi trecut cu vederea în atît de complicata rețea de relații politice din sud-estul european al epocii care ne preocupă.

Dar, spre deosebire de monumentele regelui Milutin, care se caracterizează, între altele, prin preluarea procedeelor bizantine de apareiaj decorativ, cu alternare de blocuri de piatră cu asize de cărămidă, la Cîmpulung, potrivit mărturiei din documentul mai sus citat emis de Matei Basarab⁵⁶, materialul de construcție a fost în exclusivitate piatra.

Știind că atît fundațiile clădirii cît și zidurile în elevație fuseseră prevăzute cu tiranți de lemn, potrivit tehnicii bizantine, și corelînd această caracteristică cu apareiajul în blocuri de piatră fățuită, sîntem îndrumați, pentru găsirea originii șantierului, mereu către regatul serbo-macedoncan. Chiar dacă Milutin personal, în cadrul programului său politic, a preferat paramente tipic bizantine, cu alternarea de piatră și cărămidă⁵⁷, tradiția locală, constituită sub semnul confluențelor cu arhitectura dalmatină, dăduse cîștig de cauză apareiajelor de piatră regulată, apareiaje la care nu s-a renunțat niciodată, ele revenind frecvent pe parcursul secolului al XIV-lea, ca și în secolele următoare⁵⁸. Vom aminti în primul rînd biserica mănăstirii Dečani, ctitorită de către regele

⁵¹ A. Deroko, *op. cit.*, p. 127—128; S.M. Nedanović, *Prizren-Bogorodica Ljeviška*, Belgrad, 1953.

⁵² *Ibidem*, p. 147.

⁵³ *Ibidem*, p. 125, 130—131.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 176, 191—192; 177, 201—202; Mirjana Ljubinković, *Ravanica*, Belgrad, 1966; S. Tomić, R. Hicolić,

Manasija, Belgrad, 1964.

⁵⁶ Cf. notei 34.

⁵⁷ A. Deroko, *op. cit.*, p. 119—165.

⁵⁸ Un ilustru exemplu de remanență a apareiajului regulat de piatră este oferit de biserica mănăstirii Resava-Manasija, construită în anii 1407—1418 (S. Tomić, R. Nicolić, *Manasija* Belgrad, 1964).

Uroș III în anii 1327—1335, arhitect fiind meșterul călugăr Viță din Kotor⁵⁹. Nu este, desigur, lipsit de utilitate să amintim că biserica mănăstirii Dečani este o amplă biserică cu cinci nave și cupolă pe naos. Cu alte cuvinte, ea se adaugă argumentelor că la Cimpulung modelul de biserică putea veni din Peninsula Balcanică, mai exact din regatul sârbesc.

Vorbind despre biserica din Cimpulung, Matei Basarab se exprima astfel : „Negru Vodă... o au zidit biserică din mir, zidire frumoasă cu pietre cioplite de dinafară, iar pre dinlăuntru cu zugrăvire foarte frumoasă”⁶⁰. Știrea este importantă din mai multe puncte de vedere. Se face precizarea că biserica era de mir, deci nu mănăstirească, ceea ce confirmă și cea mai veche mențiune dintr-o cronică, respectiv din *Cronica despre Radu de la Afumați* din 1525⁶¹. Nu ne propunem să reluăm discuția asupra acestei probleme pe care o considerăm de mult rezolvată, socotim doar util să subliniem că monumentul cimpulungean era o biserică de curte voievodală fortificată, prin aceasta rosturile sale de reprezentare în plan social și politic fiind substanțial mărite.

A doua precizare nu face decât să întărească cele analizate mai sus : biserica era o „zidire frumoasă, cu pietre cioplite pe dinafară”. Revenind asupra acestui punct este timpul să atragem atenția asupra faptului că, în mod obișnuit, atunci când se vorbește despre edificii cu aparciaje din piatră fățuită în Țara Românească se fac referințe la biserica mănăstirii Dealu (1499—1501) și la biserica mănăstirii Argeșului (1512—1517). Iată dar că perspectiva se modifică, pentru că chiar din perioada de debut a existenței sale Țara Românească se dovedea capabilă să ridice un lăcaș atît de pretentios, despre a cărui funcție emblematică nu ne mai îndoim⁶². Cu alte cuvinte chiar și dispărută, biserica domnească din Cimpulung trebuie să ocupe un loc mult mai important în istoria artei decît s-a întîmplat pînă acum.

O a treia precizare din hrisovul lui Matei Basarab privește faptul că monumentul care ne preocupă era „pre dinlăuntru cu zugrăvire foarte frumoasă”. Evident, nu ne este îngăduit să glosăm prea mult pe marginea dispărutelor picturi murale care împodobeau ctitoria basarabă. Totuși, mențiunea că zugrăvirea era „foarte frumoasă” ne îngăduie să nuanțăm imaginea artistică a secolului al XIV-lea în Țara Românească. Oricît de sumară, referirea la picturile din Biserica Domnească cimpulungeană devine necesară în evaluarea teoretică a eforturilor pe care voievozii Basarabi le făceau pentru mobilarea reprezentativă cu opere de artă a așezămintelor de ei întemeiate.

La întrebarea cine a fost ctitorul bisericii domnești din Cimpulung, răspunsul a mai fost dat și nu ne îndoim că este vorba despre Nicolae Alexandru. Calitatea sa de ctitor important și de mare înaintaș recunoscut al domnitorilor din Țara Românească poate fi dedusă și din faptul că în biserica mănăstirii Argeșului seria tablourilor voievodale începe cu el⁶³.

În anul 1774, banul Mihai Cantacuzino consemna în *Istoria Țării Românești* : „Nicolae Vodă, fiul lui Alexandru vodă... în letopiseț nu este, iar la mănăstirea Cimpulung se vede zugrăvit ctitor, ținînd biserica”⁶⁴. Deci, Matei Basarab, cînd a zugrăvit propria sa ctitorie, nu l-a uitat pe primul ctitor care era tocmai Nicolae Alexandru. În anul 1832, cînd Antim Ghermano a pictat noul tablou votiv, lui Nicolae Alexandru i-a fost alăturat legendarul Radu Negru, dar important este că poziția lui de ctitor este recunoscută în continuare.

Dar principalele documente care se conjugă între ele pentru a întări calitatea de ctitor a lui Nicolae Alexandru la biserica din Cimpulung sînt : actul de danie din anul 1351—1352 și piatra de mormînt a domnitorului. În anul 6860 (1 sept. 1351—31 aug. 1352) Nicolae Alexandru voievod, „feciorul bătrînului, răposatului Io Basarab voievod” dăruia „sfintei biserici a domniei sale” satul

⁵⁹ A. Deroko, *op. cit.*, p. 77—85 ; Pavele Mijović, *Dečani*, Belgrad, 1966.

⁶⁰ Arhivele Statului București, Fond M-rea Cimpulung, mss 204, f. 76.

⁶¹ Cf. P. Chihaiu, *op. cit.* p. 225.

⁶² Se pune chiar problema dacă adevăratul *monumentum princeps* al Țării Românești nu a fost cumva biserica Domnească din Cimpulung și nu biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, cum presupunea R. Theodorescu, „*Monu-*

mentum princeps” et *genese d'états en Europe orientale au moyen-âge*, în *Revue roumaine d'histoire*, 1978, nr. 2, p. 246.

⁶³ C.I. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 53.

⁶⁴ În cronică fraților Tunusli, ca și în *Anonimul Valah*, știrea este preluată întocmai și tot așa o găsim la Gheorghe Șincai, care îl citează pe Anonim (Gh. Șincai, *Opere*, I, *Ilronica românilor*, I, București, 1967, p. 500).

Bădești⁶⁵. Deci în anul 1351—1352 biserica era gata, ceea ce justifică și ipoteza că Basarab I, mort în acel an, la Cîmpulung, a fost înhumat în ctitoria fiului său.

Ultimul document, preabine cunoscut pentru a mai stărui asupra lui, este lespedea de mormînt a lui Nicolae Alexandru, monument funerar care, din fericire, s-a reușit să fie salvat, în pofida repetatelor distrugerii și reconstrucții ale bisericii. Executată din piatră de Albești, de mici dimensiuni (1,05 × 0,94 × 0,14 m), lespedea de mormînt are un decor marginal cu aspect de vrej meandric executat în meplat. În centru se află inscripția în medio-slavă cu caractere chirilice săpate: „În luna noiembrie 16 zile a răposat marele și singurul stăpînitor domn Io Nicolae Alexandru Voievod, fiul marelui Basarab, în anul 6873 (1364) indictionul 3. Veșnica lui pomenire”⁶⁶.

Așadar, Biserica Domnească din Cîmpulung a fost o ctitorie a domnitorului Nicolae Alexandru. Terminată ante 1351—1352, cînd era înzestrată cu satul Bădești, această biserică fusese construită în întregime din piatră fălțuită și avea aspectul unei basilici cu cinci turle. Prețiosul decor pietat sporea frumusețea dispărutului lăcaș, edificiu care inaugura seria ctitoriilor monumentale, de reprezentare, din Țara Românească.

L'ÉGLISE PRINCIÈRE DE CÎMPULUNG (DÉPT. D'ARGÈS)

(R É S U M É)

L'auteur s'intéresse au dossier de l'Eglise Princière de Cîmpulung, monument bâti au milieu du XIV^e siècle, refait sur les mêmes fondations et avec les mêmes pierres en 1635—1636, après avoir été détruit par le tremblement de terre de 1628 et, de nouveau, entièrement refait et agrandi, avec une autre élévation, en 1827. Le problème soulevé — longuement controversé dans la littérature spécialisée — est celui de l'élévation du premier monument, dont le plan est connu comme résultat des fouilles archéologiques réalisées en 1924. Analysant les détails offerts par l'image de l'église élevée par Matei Basarab, telle qu'elle est conservée dans la maquette du tableau votif de l'église de l'hermitage « Sf. Apostoli » du monastère de Hurez — dépt. de Vilcea (1700) et les informations trouvées dans un inventaire de 1809, l'auteur propose une nouvelle hypothèse pour la reconstitution de l'élévation et de la structure de l'espace intérieur de l'église de Cîmpulung. Il suppose que sur le plan de basilique connu, au niveau du naos, sur les quatre pilastres ouest, on aurait élevé une tour centrale, le passage du plan rectangulaire au carré de base de la tour étant réalisé à l'aide de voûtes intermédiaires. Deux petites tours se dressaient au-dessus des pastophories et, au-dessus du pro-naos, il y avait, probablement, deux autres tours. Analysant les édifices de l'espace

⁶⁵ „1351, septembrie 1 — 1352, august 31—6860”.

„Satul Bădești este dăruit bisericii din Cîmpulung de către Io Neculai Alixandru v(oe)v(o)d, feciorul bătrînului, răposatului Io Basarab v(oe)v(o)d... Pentru că acest mai sus numit sat Bădești au fost mai înainte vreme sat domnescu. Apoi, întru aceea, Neculai Alixandru v(oe)v(o)d, domnia lui au fost datu și au fost miluit pre sf(i)nta biserică Cîmpulung cu satul Bădeștii, ca să fie sf(i)ntii bisericii a domniei sale spre întărire, iar preoților și părinților din cliros spre hrană, iar domniei sale și părinților domniei sale vecinică pomenire”. Transumpt din brisovul lui Gavril Movilă din 13 noiembrie 1618). Autenticitatea actului din 1351—1352 a fost contestată din pricina unor adaosuri ale copistului din 1618. Totuși data 1351—1352 corespunde cu domnia lui Nicolae Alexandru

și filiația din Basarab este corectă; aceste fapte ignorate la începutul secolului al XVII-lea demonstrează că documentul arătat de călugări în divan, la 1618, era autentic. Actul din 13 noiembrie 1618 mai precizează: „Și au arătat popii o carte bătrînă a răposatului Nicolae Alexandru v(oe)v(o)d, cînd au fost în cursul anilor 6860 și au arătat și sf(i)nta icoană, chipul prea Sf(i)ntei Născătoare de Dumnezeu, în divanul cel mare, întru care avea toate milele sf(i)ntei bisericii scrise de răposatul Nicolae Alixandru v(oe)v(o)d și întru aceea icoană era și satul Bădeștii cu toate holarele”. (cf. *Documente privind istoria României, veac XIII, XIV și XV, B, Țara Românească (1247—1500)*, București, 1953, p. 12).

⁶⁶ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, București, 1905, p. 132.

sud-danubien qui pourraient constituer la provenance d'un modèle d'un pareil type, l'auteur s'arrête sur les fondations serbes datant de l'époque du roi Milutin. Mais, à la différence de ces monuments, pour lesquels le fondateur exige l'emploi de la technique byzantine qui alterne l'assise en pierre et celle en brique, l'église de Cîmpulung a été entièrement réalisée en pierre façonnée, et c'est le premier monument de la Valachie dans la construction duquel on ait employé ce type de parement. On considère que le fondateur en est le voïvode Nicolae Alexandru, celui qui, entre 1351—1352, a fait don de la localité environnante de Bădești à l'église, fait mis en relation avec le finissage de celle-ci et qui, ensuite, en 1364, y fut enterré. Ces données s'accordent avec la tradition locale et avec la présence du tableau votif sur le mur ouest de l'église actuelle (datant de 1832) sur lequel l'un des fondateurs qui soutiennent la maquette de l'église ayant 5 tours est le prince Nicolae Alexandru.

LOCUL ANSAMBLULUI DE LA STREHAIA ÎN ARHITECTURA ȚĂRII ROMÂNEȘTI*

de TEREZA SINIGALIA

Am călătorit timp de trei ceasuri și am ajuns la egumenul mării mănăstiri numită Strehaia, închinată Sf. Treimi (fig. 1).

Am intrat în această mănăstire cu adevărat măreață, așezată într-o cîmpie și clădită de răposatul Matei Voievod. Seamănă cu o cetate mare și are ziduri puternice de incintă, cu multe creneluri. Înăuntru este o fîntină frumoasă cu apă curgătoare, deasupra căreia s-a ridicat un turn puternic și înalt. Deasupra porții mănăstirii se află elopotnița, foarte înaltă, clădită <într-un stil> măreț, avîntat...

Se spune că, mai întîi, domnul a început să construiască biserica, în apropierea aceluia sat, apoi a înfrumusețat locul de acolo și a început să construiască curtea, adică palatul său personal. După ce acesta a fost terminat, mai mulți i-au spus : « Dar ceea ce se cere este să o prefaci

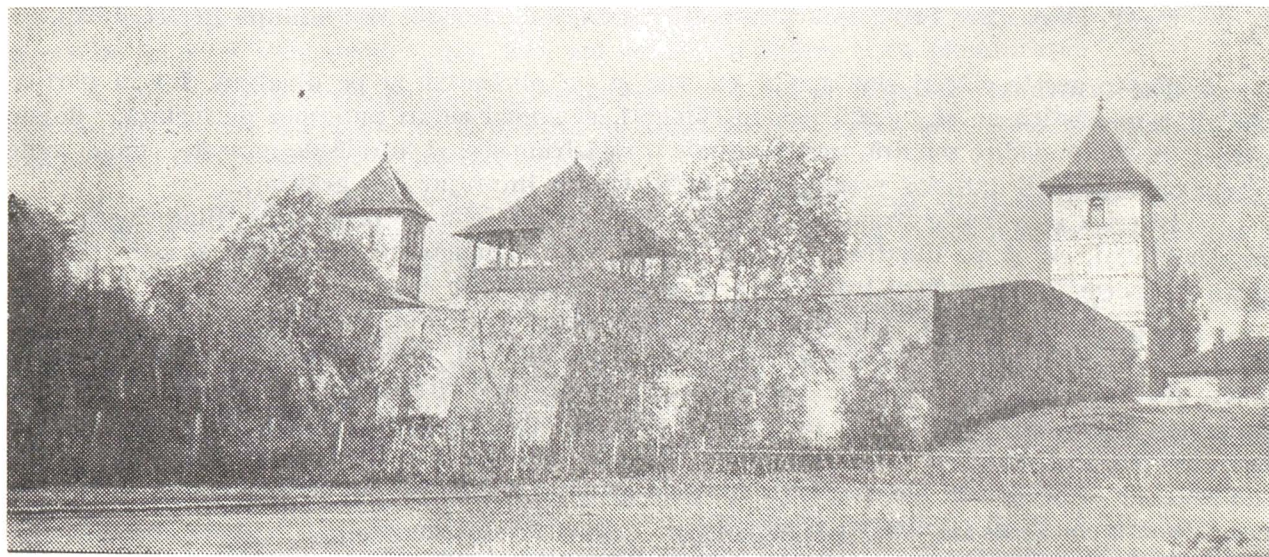


Fig. 1. Mănăstirea Strehaia — jud. Mehedinți.

* Într-o primă formă, textul cu acest titlu a reprezentat comunicarea mea la prima Sesiune a Comitetului Național Român de Istoria Artei, din 10 martie 1982. Cel de față reprezintă amplificarea și aducerea la zi a informației, avînd la bază rezultatele proprii cercetări, de mai mulți ani, la

Institutul de Istoria Artei, în cadrul lucrării de plan cu tema „Arhitectura din Țara Românească între 1600 și 1750. Repertoriu”, aflată în curs de elaborare, ca și bibliografia problemei, apărută între timp.

într-o mănăstire». El a răspuns: « Este pe cale de a fi prefăcută într-o mănăstire »; și a terminat <clădirea> în acest fel. Din această cauză, construcția mănăstirii este de o mare frumusețe, trainică și bine întărită. În centrul curții este așezată pivnița sau încăperile boltite pentru <păstrarea> vinului, iar deasupra acestora sînt camere mărețe și un divan mare, cu un pridvor în jur, folosit ca loc de ospăț (fig. 2).

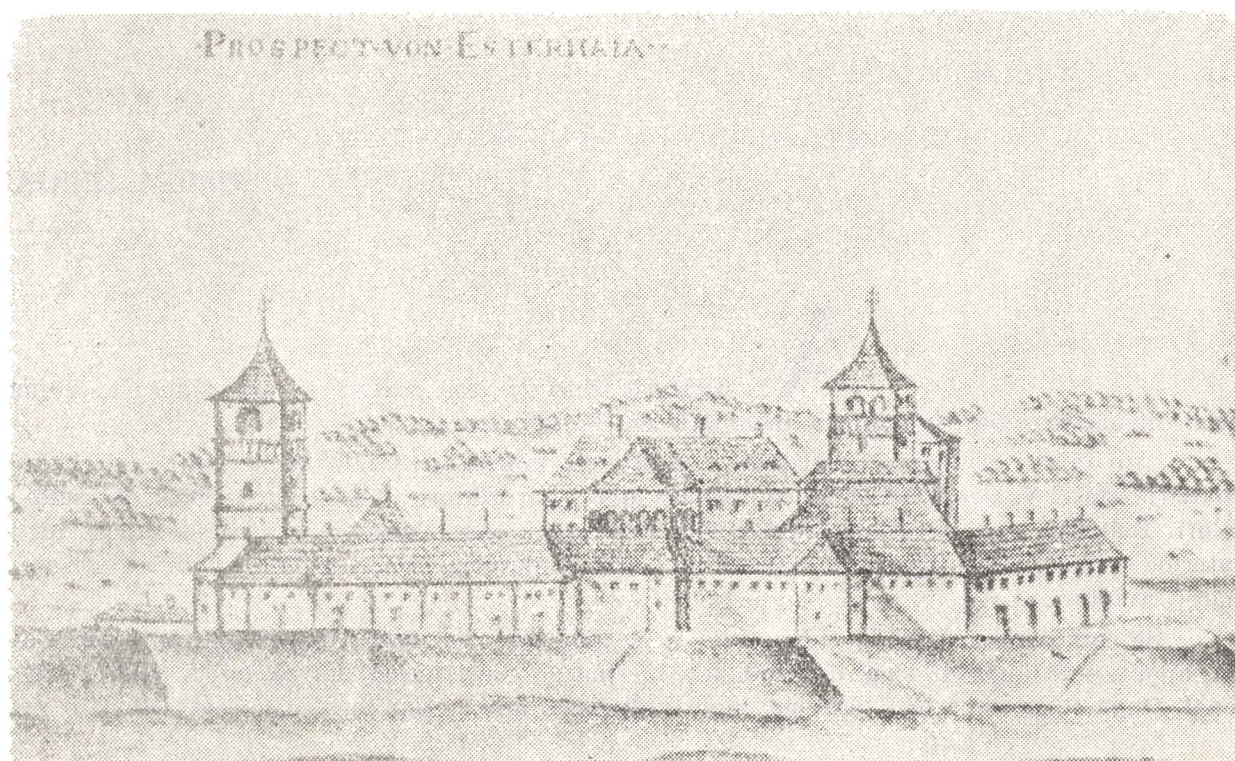


Fig. 2. Mănăstirea Strehaia — Perspectivă văzută de Johann Weiss (după BCMI, 1926).

Toate aceste clădiri sînt spoite cu var și pe dinăuntru și pe dinafară. Iar în partea de răsărit a mănăstirii nu sînt chilii pentru călugări, ci numai ziduri puternice de incintă, deasupra căroră se află o clădire mîndră, care cuprinde o sală frumoasă și o sală de mincare, unde sufletul este ușurat de griji datorită veseliei priveliștii. De jur împrejur sînt grădini...

Biserica este foarte frumoasă și împodobită cu tot felul de ornamente, fiind zugrăvită atît pe dinăuntru, cît și pe dinafară. Într-un cuvînt, este o mănăstire domnească și este foarte prețuită în această țară pentru frumusețea și pentru întăriturile sale¹.

Neprețuitul izvor de știri privitoare la arhitectura Țării Românești de pînă la mijlocul secolului al XVII-lea, jurnalul de călătorie al arhidiaconului Paul, însoțitorul patriarhului Macarie III Z'aîm de Antiochia, se dovedește — în ceea ce privește majoritatea monumentelor — surprinzător de precis. Permanentă îmbogățire a cercetării vine mereu să confirme exactitatea informațiilor sale, care, adesea, în lipsa altor surse documentare sau în consens cu cele existente², dezvăluie — direct sau indirect — fațete noi ale realității spiritual-artistice românești din ceea ce am putea numi „un veac de cumpănă” al civilizației noastre.

Deja des citatul pasaj — aparent demonetizat tocmai prin reluarea, în fiecare lucrare care se ocupă de Strehaia, a principalelor date pe care le conține³ — ridică întrebarea dacă și în ce măsură mai putem spune azi ceva nou privitor la ansamblul care domina, din secolul al XVI-lea pînă spre mijlocul celui de al XVIII-lea, importantul drum militar și comercial ce lega Orșova de Craiova⁴.

¹ Paul de Alep, în *Călători străini despre țările române* (în continuare, *Călători*), vol. VI, București, 1976, p. 205—206.

² T. Sinigalia, *Imagina mănăstirii Cozia la călătorii străini din secolele XVII—XVIII*, sub tipar.

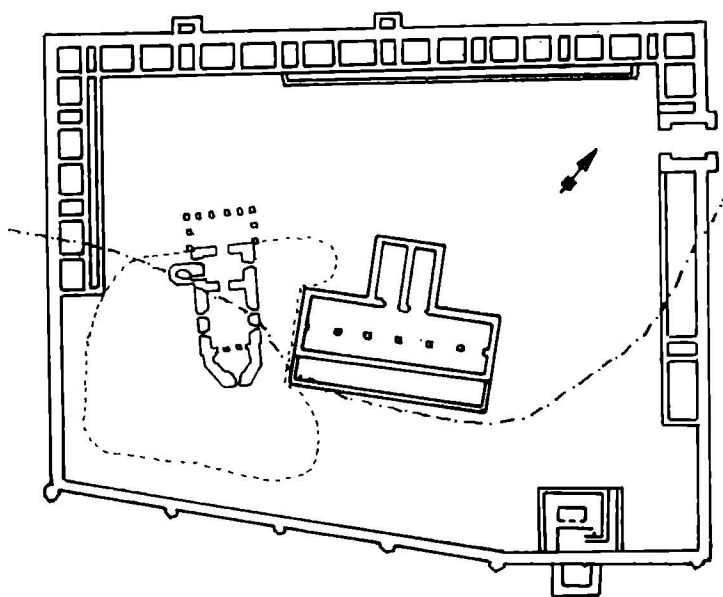
³ Pentru bibliografia mai veche v. N. Stoicescu, *Reper-toriul bibliografic al localităților și monumentelor din Țara*

Românească, Craiova, 1970, p. 601—603.

⁴ Aceasta în ciuda faptului că mănăstirea va continua să existe ca atare pînă în 1863, clădirile mănăstirești — deși ruinate — păstrîndu-se pînă în 1898, cînd au fost sistematic demantelate, cu excepția bisericii, a incintei și a turnurilor.

Cercetări ale ultimelor trei decenii au îmbogățit într-o măsură nebanuită anterior bagajul nostru de cunoștințe privind istoria localității, a instituțiilor pe care le-a găzduit și a construcțiilor care le-au servit drept spațiu de adăpost, dar și de reprezentare⁵ (fig. 3).

Fig. 3. Mănăstirea Strehaia. Rezultatul cercetărilor arheologice din 1963 și 1966 (după BMI, 1970).



Textul de față nu își propune să completeze informația noastră cu știri absolut noi, mai greu de aflat în împrejurarea în care au fost folosite deja majoritatea surselor documentare existente, iar o fază importantă a cercetării arheologice, secundată de restaurarea și punerea în valoare a monumentului, a fost încheiată⁶. Ceea ce am urmărit — marcat și în titlu — este o încercare de a reinterpretă, din alte unghiuri de vedere și într-un context mai larg, datele cunoscute azi cu privire la acest monument valah, unic am spune, ca istorie și ca semnificație.

A fost Strehaia — cea pe care o vedem astăzi sau măcar o putem reconstitui mental, conform datelor pe care le avem — de la început *un ansamblu*, înțelegând prin aceasta o unitate funcțională și artistică gândită și realizată ca atare?

Mărturia diaconului din Alep, imaginile cu câteva decenii mai târzii datorate austriacului Johann Weiss⁷, rezultatele săpăturilor arheologice și chiar ceea ce există încă în picioare par să conducă spre o afirmație fără echivoc (fig. 4). Și totuși...

Ce relație tipologică și cronologică exista între elementele originare ale ansamblului? Când a apărut și s-a constituit ca atare, în momentul ridicării primelor (sau numai a unui singur!) monumente de către Craiovești sau în cel în care intervine inițiativa lui Matei Basarab?

În lipsa extinderii săpăturii arheologice mult în afara incintei actuale⁸, un răspuns net privitor la epocile anterioare celei a lui Matei Basarab nu poate fi dat. Ceea ce au scos la lumină

⁵ N. Șerbănescu, *Despre Episcopia Strehaiei*, în *MO*, 1954, nr. 9—10, p. 488—510; idem, *Documente despre Episcopia Strehaiei*, în *MO*, 1954, nr. 11—12, p. 638—688; idem, *Noi mărturii despre Episcopia Strehaiei și episcopul ei Daniil*, în *MO*, 1961, nr. 1—4, p. 71—79; P.Ș. Năsturel, *Știri istorice despre două monumente vechi. Cauza îndreptării spre miazăzi a altarului bisericii mănăstirii Strehaia*, în *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, 1963, p. 26—28, 30—33; Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, despre Strehaia — p. 62—74; V.M. Pușcașu, *Date noi cu privire la evoluția ansamblului de arhitectură medievală de la Strehaia*, în *BMI*, 1970, nr. 3, p. 27—36; R. Crețeanu, *Precizări cronologice privind ansamblul mănăstirii Strehaia*,

în *MO*, 1974, nr. 7—8 p. 644—649.

⁶ V.M. Pușcașu, *art. cit.* și mai cu seamă cele două rapoarte arheologice, din 1963—1964 și 1966, aflate în Arhiva CCES, fond DPCN. Proiectul de restaurare a monumentului — în același fond, depozit Atelier de restaurare.

⁷ Biblioteca Academiei R.S. România, Manuscrise, *Mss german nr. 10*, f. 75, publicat de Tereza Sinigalia, *Johann Weiss et les monuments de la Valachie*, în *RRHA, Serie Beaux Arts*, 1985, p. 43—64, Strehaia — p. 51—52, fig. 10—12.

⁸ V.M. Pușcașu, *rap. cit.*, 1966, p. 3 — menționează un sondaj în exteriorul incintei, spre est de turnul de intrare, care nu a dat rezultate.

săpăturile deja efectuate sînt doar beciurile casei considerate a Craioveștilor, datate înainte de 1550⁹ (fig. 5). Prezența unei monede datate în acest an, coroborată cu aspectul materialului ceramic recoltat, au determinat-o pe autoarea cercetării arheologice să conchidă: "... avem de a face deci cu o construcție ce *se afla în folosință* (subl. T.S.) la datele menționate mai sus"¹⁰ și că „este ne-

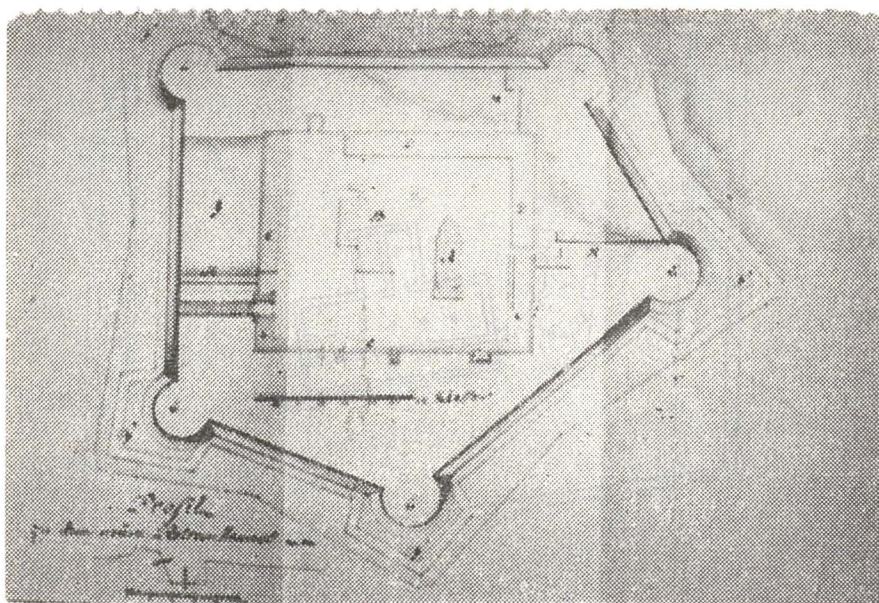


Fig. 4. Planul ansamblului, desenat de Johann Weiss în 1731 (după manuscrisul german nr. 10 aflat la Biblioteca Academiei).

îndoielnic faptul că fața depunerii ce constituie momentul de construire a beciurilor constituia nivelul de călcare al construcției finite în prima sa formă¹¹. Situația astfel prezentată permite coborîrea, față de 1550, cu unul sau mai multe decenii a momentului construirii edificiului cu beciuri¹². Aceleași cercetări nu au surprins nici anexele gospodărești ale acestor case, nici incinta ei¹², nici biserica de curte, presupusă a fi existat. Toți cercetătorii sînt de acord că un edificiu de acest tip trebuie să fi funcționat în vecinătatea construcției civile, în conformitate cu statornicirea tradiției de

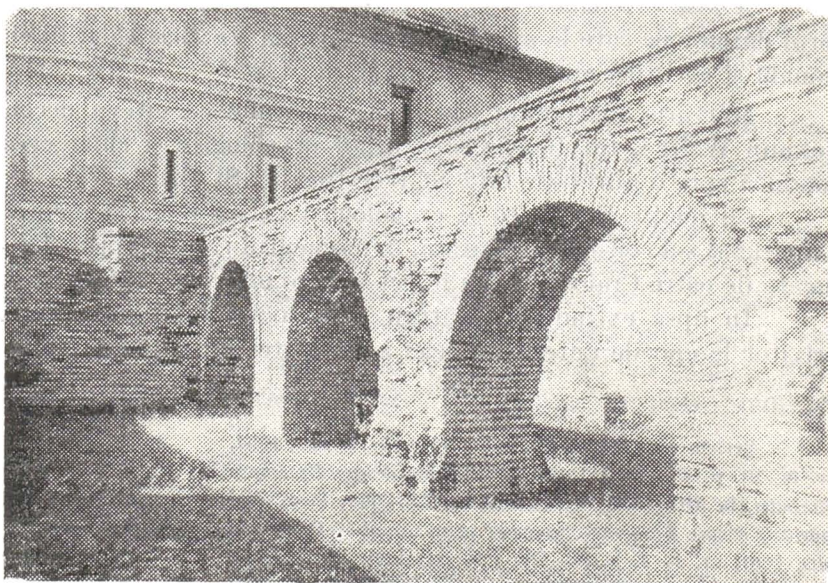


Fig. 5. Beciurile casei din secolul al XVI-lea, refolosite și amplificate în vremea lui Matei Basarab.

⁹ O monedă din 1550, de tipul *Patrona Hungariae*, a fost descoperită pe nivelul de călcare al beciurilor (Cf. V.M. Pușcașu, *rap. cit.*, 1964, p. 22 și n. 27). Cea de a doua — din 1568 — a fost descoperită în pămîntul de umplutură al unui turn de pe latura nord-vestică a incintei (*ibidem*, p. 28).

¹⁰ V.M. Pușcașu, *art. cit.*, p. 29.

¹¹ *Ibidem*.

¹² R. Crețcanu, *op. cit.*, p. 646, afirmă — fără a argumenta — existența unei împrejurimi de lemn descoperită prin săpături, dar pe care rapoartele arheologului nu o menționează.

ansamblu boieresc alcătuit din casă și biserică de curte¹³. Dar, în realitate, nu cunoaștem încă, azi, *nici un atare ansamblu boieresc* datînd dinainte de deceniul trei al veacului XVII (casele lui Mușat sluger de la Ștefănești-Vale, jud. Argeș, dateate în funcție de biserica ridicată în 1627¹⁴). De regulă, ceea ce s-a păstrat (întreg sau ruinat) este biserica de curte — cu structura ei caracteristică (plan dreptunghiular, absidă estică decroșată, compartimentare interioară prin zid plin, posibil turn-clopotniță deasupra pronaosului) — locuința boierească fiind întotdeauna presupusă a fi fost în preajma ei, dar niciodată încă adusă la lumină în Țara Românească, pentru tot intervalul secolelor XIV—XVI. Singură Strehaia posedă casele, dar nu și biserica. Realitatea posibilă — așa cum poate fi ea dedusă din situațiile caracteristice secolului al XVII-lea, întrucît s-au păstrat numeroase ansambluri în diferite localități — indică neta separare în spațiu a casei de biserică. Ultima se află în vecinătatea celei dintîi (la Brîncoveni, Golești, Filipeștii de Tîrg și la cei de Pădure, Herești, Drăgănești — Prahova, Măgureni, Potlogi, Afumați, Mogoșoaia) și în afara zidurilor a ceea ce se numește de obicei „curte”, avînd uneori chiar o incintă întărită proprie (Băjești).

Exemplul citat al Brîncovenilor — pentru care cunoaștem exact poziția bisericii din secolul XVI¹⁵ — pare a indica pentru casa contemporană ei un amplasament pe același loc pe care Matei Basarab ridica înainte de 1640 un „palat” pentru sine¹⁶. În mod similar, la Strehaia, va fi existat și un lăcaș de cult, încă neidentificat¹⁷, poate spre nord-vest de actuala incintă, în zona șoselei naționale.

O întrebare legitimă care se ridică este cea a primului (sau a primilor) proprietar al acestei neobișnuite locuințe. S-a admis în general că ea a aparținut Craioveștilor, fiind datată ante 1550¹⁸. Într-o altă ipoteză, casele îi sînt atribuite lui Neagoe ban Strehăianul din vremea domniei lui Vlad Călugărul (1482—1495), tatăl celor 4 frați Craiovești, ele constituind și sediul mult discutatei „Băni de Strehaia”¹⁹. În sfîrșit, un ultim cercetător încearcă chiar o datare precisă — între 1508 și 1511 — legînd ridicarea edificiului cu beciuri de momentul restaurării sau cel puțin a repietării presupusei biserici aflate în sat (eventualul fost sediu al Episcopiei de Strehaia din veacul XV), bazat pe analiza tabloului votiv din naos din biserica construită de Matei Basarab, tablou care ar copia întru totul pe cel din vechea clădire²⁰.

Din documentul emis la 17 mai 1589 de Mihnea Turcitul în favoarea Mariei (strănepoata lui Radu Craiovescu) și a fiului ei Șerban paharnic II²¹ (viitorul domn Radu Șerban) aflăm nu doar despre existența unui ban de Strehaia în persoana jupanului Neagoe de la Craiova, ci și modul în care acesta și-a împărțit — încă în timpul lui Vlad Călugărul — averea între fiii săi Barbu, Pîrvu, Danciu și Radu. Satul Strehaia — locul în care se presupune că Neagoe funcționa ca ban și pe care și l-a însușit ulterior cu titlu personal²² — era ultimul din cele 22 care reveneau celui mai mic dintre fiii săi, Radu postelnic. Din analiza documentului rezultă două lucruri: primul, că moștenirea părintească a celor 4 frați nu era indiviză, ci clar departajată, iar al doilea, dedus din primul, că locuința nu putea aparține decît unuia din frați, în speță lui Radu — noul proprietar al locului. Observînd tabloul votiv din naosul bisericii lui Matei Basarab, constatăm că din el lipsește tocmai Radu postelnic. Chiar dacă Matei, din pietate față de strămoșii săi ar fi copiat aidoma pictura din biserica împodobită în jur de 1510, iar Radu ar fi fost decedat la acea dată, el și-ar fi putut găsi locul într-un tablou funerar din pronaos. Dar, în conformitate cu același raționament, și în această încăpere sînt figurate cel puțin două personaje care trăiau încă în 1510 — Neagoslava și

¹³ Șt. Andreescu, *O biserică de curte din veacul XV: Dragomirești*, în *Glasul Bisericii*, GB, 1969, nr. 1—2, p. 149—153; idem, *Din nou despre bisericile de curte din veacurile XIV—XVI*, în *SCIA*, 1973, nr. 1, p. 164—167.

¹⁴ *Ibidem*, p. 164—165, 167.

¹⁵ Cercetări inedite în Arhiva CCES, fond DPCN. În 1974 s-au efectuat cercetări arheologice la biserică de către Mariana Beldie Dumitrache. Sub edificiul actual, datat 1634, au fost descoperite fundațiile unei biserici de plan dreptunghiular, cu pronaos supralărgit, poligonal, a cărei suprastructură a fost probabil din lemn (o notă sumară privind rezultatele preliminare ale cercetării, în *RMM, MIA*, 1975, nr. 2, p. 92).

În zona caselor nu au fost efectuate cercetări.

¹⁶ Petru Bogdan Bakšić, în *Căldători*, V, 1973, p. 208.

¹⁷ V.M. Pușcașu, *rap. cit.*, 1966, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29. Data propusă de arheolog nu indică și o limită inferioară, în timp, pentru construcția edificiului cu beciuri în prima lui etapă.

¹⁹ P.Ș. Năsturel, *op. cit.*, p. 327 — cu titlul de ipoteză.

²⁰ R. Crețeanu, *art. cit.*, p. 646.

²¹ *DIR, B, Țara Românească*, veac XVI/5, doc. 420, p. 402—407.

²² Șt. Ștefănescu, *Începuturile băniei de Craiova. Pe marginea unui document recent publicat*, în *SMIM*, I, 1956, p. 328.

Marga — iar al treilea, o femeie reprezentată împreună cu ele, este o Calea, în realitate fie mătușa (și bunica adoptivă) a lui Matei Basarab, fie propria soră a acestuia, prima trăind pe la mijlocul veacului XVI, cea de a doua în prima jumătate a celui următor.

Din prima observație se poate trage concluzia că aceste case au fost ridicate fie pentru Radu postelnic, cel mort la Tinoasa în 1507²³, fie pentru unul dintre moștenitorii săi, înainte de 1550. Tehnica de construcție (talpa fundațiilor din bolovani, iar restul zidăriei din cărămidă de format mare²⁴) și mai cu seamă dimensiunile monumentale și compartimentarea interioară a beciului boltit, exclud în primul rînd atribuirea lor lui Neagoe ban Strehăianul. În ceea ce privește posibila ridicare a lor pentru Radu postelnic, activ între cca. 1490 și 1507²⁵, trebuie luat în considerare un fapt cu implicații mai generale. Am arătat deja că nu cunoaștem încă nici o locuință boierească din secolul al XV-lea, dar nici măcar în primele două decenii din veacul următor, reședințele domnești de la Curtea de Argeș²⁶ și Tirgșor²⁷, atribuite ambele epocii atît de strălucite pe plan constructiv a lui Neagoe Basarab, neputîndu-se compara cu beciurile caselor de la Strehaia.

De dimensiuni impresionante (27,4 × 11,60 m), ele au un plan dreptunghiular regulat, marcat pe latura de nord-vest de rezalitul puternic al unui corp divizat în două spații contigue, separate prin un zid median: cel din dreapta rezervat accesului în pivniță, cel din stînga adăpostind cu siguranță scara care conducea la încăperile de locuit, după o formulă și azi întîlnită la case vechi din zona dealurilor subcarpatice. 5 stîlpi de secțiune pătrată (latura — cca 0,85m) divizau spațiul pivniței în două nave egale, boltite cu siguranță în semicilindri longitudinali. Din păcate, nu știm nimic despre parterul caselor. În ceea ce privește persoana primului lor proprietar, în conformitate cu raționamentul de mai sus și ținînd cont că satul nu a ieșit niciodată din domeniul descendenților lui Radu Craiovescu, pînă la data emiterii actului din 1589²⁸, acesta ar putea fi ori Pirvu II Craiovescu, fiul lui Radu²⁹, mare ban între 1522—1528, ori Șerban din Izvorani, soțul Mariei, fiica lui Radu, ocupînd dregătoria de vornic între 1530—1531, 1534—1535, iar pe cea de mare ban între 1535 și 1539³⁰. Similitudinea rezolvării spațiale a acestor beciuri cu cea de la încăperile similare ale casei egumenești (domnești?) de la mănăstirea Mislea (jud. Prahova), ctitoria lui Radu Paisie din 1536—1537, ar permite o datare a primelor construcții încă existente la Strehaia în intervalul de pînă la 1540 și implicita atribuire lui Șerban din Izvorani și Mariei Craiovescu, străbunica voievodului Radu Șerban.

Dacă Neagoe ban Strehăianul va fi avut case la Strehaia, pare deci exclus ca ele să se fi aflat aici. Știînd că denumirea sub care apare de obicei în acte acest personaj este jupan Neagoe de la Craiova, s-a presupus cu temei că aceea era principala sa proprietate³¹, de la care, conform obiceiului vremii, își lua numele și unde își avea și reședința. Pînă în secolul al XVII-lea nu cunoaștem nici măcar pentru marii dregători existența (fie și documentară) a mai multor reședințe, indiferent cîte sate posedau, singura excepție în acest sens pîrînd a fi Radu Șerban³². Deci Neagoe de la Craiova își va fi exercitat dregătoria — în fond mărunță — de ban de Strehaia, respectiv de Mehedinți, fie dintr-o altă localitate³³, fie din Strehaia, dar într-o casă aflată pe alt loc. Despre un sediu special al Băniei ca atare, așa cum continuă să-l caute încă unii cercetători, nu poate fi vorba în epocă. Niciuna dintre foarte numeroasele instituții ale statului feudal muntean, cu excepția

²³ *Istoria României în date*, București, 1971, p. 113, dă ca dată a acestei bătălii oct. 1507.

²⁴ V.M. Pușcașu, *rap. cit.* 1964, p. 23. Cărămizi de 34 × 17 × 6 cm.

²⁵ N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldona. Sec. XIV—XVII*, București, 1971, p. 19; dă ca dată a morții — iun. 1508.

²⁶ N. Constantinescu, *Curtea de Argeș 1200—1400. Asupra începuturilor Țării Românești*, București, 1984, p. 36, 105.

²⁷ Idem, *Note arheologice și istorice asupra curții feudale de la Tirgșor (secolele XV—XVII)*, în *SCIV*, 1969, p. 94.

²⁸ *DIR*, doc. cit., p. 403.

²⁹ Șt. Ștefănescu, *Bănia*, labelul genealogic al Craioveștilor. N. Stoicescu, *Dicționar*, oferă date contradictorii despre Pirvu II Craiovescu p. 19 — articol Radu Craiovescu p. 46

— articol Pirvu II Craiovescu.

³⁰ Șt. Ștefănescu, *op. cit.*, label genealogic.

³¹ *Ibidem*, p. 73.

³² Se pare că aceasta posedă, pe lîngă casele din Strehaia — care erau în stare de funcționare în 1602, februarie, cînd îl adăposteau pe rivalul său Radu Mihnea, care dădea un hrisov din „seamul domniei mele în Strehaia” (I. Ionașcu, *Date noi relative la Radu Vodă Mihnea în Țara Românească*, în *Studii*, 1961, nr. 3, p. 716) — și casele de la Coiani, moștenite de la bunica sa, jupineasa Anca din Coiani, amplificate și trecute apoi în posesia fiicei sale Elina, soția postelnicului Constantin Cantacuzino.

³³ I.C. Filitti, *Banatul Olteniei și Craioveștii*, extras din *AC*, 1937, p. 19: numește ca posibilă și Banovița.

Domniei — adăpostită în palatul voievodal ce împlinea multiple funcții — nu a beneficiat până tirziu, la începutul veacului XVIII, de un lăcaș propriu. Nici măcar Bănia Craiovei, devenită atât de importantă, nu dobîndește un sediu decît în vremea lui Brîncoveanu ³⁴.

Dar, ce l-a determinat pe Matei Basarab, peste un secol, să cumpere Strehaia de la descendenții lui Radu Șerban, reintrați de curînd în posesia ei (postelnicul Constantin Cantacuzino, soțul Elinei, și Eustratie Leurdeanu, ginerele Aneței) ³⁵, să-și construiască aici nu doar un palat, ci ceea ce am încercat să definim ca ansamblu, pe care să-l transforme apoi în mănăstire?

Data terminării — consemnată în pisană de deasupra intrării în pronaos — este 1 august 1645 ³⁶. Este de presupus că atunci construcția palatului fusese și ea încheiată. Dimensiunile lui, tipul de compoziție volumetrică și spațială rămîn neegalate de niciuna dintre ctitorii voievodului, atât de numeroase și de diverse ³⁷, iar momentul în care ansamblul ca atare începea să ființeze trebuie să fi avut și el o semnificație deosebită.

Există o surprinzătoare coincidență temporală — încă neremarcată — între fapte situate pe planuri diferite ale activității culturale a voievodului, ilustrînd nu doar capacitatea creatoare a vremii, ci și o viziune unitară a gîndirii epocii, un fel de „program” bine conceput, elaborat pînă la detaliu și aplicat cu stăruință.

S-a observat de mai multă vreme că un moment din jurul anului 1640 trebuie să fie cel în care a fost începută așa numita „Cronică de Curte a lui Matei Basarab” ³⁸. P.P. Panaitescu arăta că în timpul domniei acestuia se introduce în textul a ceea ce ulterior se va chema „Letopisețul Cantacuzinesc” partea referitoare la banoveți și fraza cu succesiunea scaunelor bănești: Severin, Strehaia, Craiova ³⁹. Ceea ce fusese considerat la un moment dat ca o creație pur cărturărească a epocii, are totuși un fundament real în actul din 17 mai 1589, care consemna însă o situație cu un secol mai veche ⁴⁰. Pe baza lui a fost postulată existența unei Băni la Strehaia și s-a justificat introducerea în cronică a respectivului paragraf ⁴¹.

Ceea ce nu s-a observat însă este că, același document legitima de fapt și moștenirea craiovească a lui Matei Basarab însuși: partea jupînesei Marga cea bătrînă — fiica lui Pîrvu I Craiovescu și sora lui Neagoe Basarab — revenea strănepoților ei, Danciu din Brîncoveni, tatăl lui Matei, și verișoarele lui, Marga și Vișana ⁴². Posibil deci ca voievodul să fi avut în față tot acest unic act — ori poate și altele similare, pe care nu le cunoaștem, dar referitoare la aceeași familie — pe baza căruia cronicarul Curtii, sigur la sugestia domnitorului, care conferea astfel strămoșilor săi o ilustră ascendență — să alcătuiască frazele introductive din viitorul Letopisețul Cantacuzinesc, încercînd astfel să explice vechimea tradiției instituției Băniei în Țara Românească.

Pentru Matei, intrat pe diferite căi în posesia fostei moșteniri craiovești ⁴³, problema apartenenței unei moșii sau a alteia unuia dintre fiii lui Neagoe de la Craiova ⁴⁴ era mai puțin semnificativă. Importantă era ideea neamului, glorificarea înaintașilor, la a căror slăvită amintire el adăuga o nouă coroană voievodală.

Cumpărînd Strehaia și ridicîndu-și aici un „palat personal”, Matei Basarab procedează în mod similar cazului cu cronică țării. Pe fondul tradițional-afectiv al unei realități în parte sprijinite pe pergamentul documentelor, el construiește o nouă realitate. Strehaia este, în acest sens, materializarea pe planul constructiv-monumental al aceluiași moment în care, credem, se producea și

³⁴ La 8 iunie 1699, în „Cartea de pomeni și socoleli a a lui Constantin Brîncoveanu” este menționat „bir ce s-au scos de 5 județe ot preste Olt, pentru cheltuiala caselor domnești ce vor să-și facă la Scaunul Craiovei” (N. Iorga, *Studii și documente*, V. p. 355—356.) Aceasta este construcția numită ulterior de austrieci „Banat-Han”, Desen Weiss, în *BCMI*, 1926, p. 106.

³⁵ Al. Lapedatu, *Episcopia Strehăii și tradiția scaunului bănesc de acolo*, în *AARMSI*, s. II, 1906, p. 19.

³⁶ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, 1905, I, p. 210.

³⁷ V. Nicolae, *Ctitoriile lui Matei Basarab*, București, 1982; T. Sinigalia, *Arhitectura din Țara Românească între 1600 și*

1680. Repertoriu, în manuscris.

³⁸ P. Chihaia, în volumul *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab*, capitolul „Cronica de curte a lui Matei Basarab”, București, 1976, p. 39—43.

³⁹ P.P. Panaitescu, *Începuturile istoriografiei în Țara Românească*, în volumul *Contribuții la istoria culturii românești*, București, 1971, p. 398.

⁴⁰ *DIR*, veac XVI/5, doc. cit.

⁴¹ Șt. Ștefănescu, *Bănia*, p. 62—75.

⁴² *DIR*, veac XVI/5, doc. cit., p. 405.

⁴³ I. Micu și R. Lungu, *Domniul lui Matei Basarab*, în *Revista de istorie*, 1982, p. 1313—1329.

⁴⁴ *DIR*, veac XVI/5, doc. cit.

interpolarea în cronica țării a trecutului istoriei atribuite strălucirii propriului neam, astfel încât datarea ansamblului și cea a Introducerii Letopisețului, sprijinindu-se reciproc, se situează în intervalul 1640—1645.

Ce putea reprezenta însă în acel moment Strehaia pe plan constructiv-decorativ?

Dacă domnul va fi încredințat scrierea cronicii unui priceput meșter al condeiului, cu siguranță că la Strehaia a apelat tot la un meșter în fața căruia — *mutatis mutandis* — se puneau în chip surprinzător tot problemele asamblării și creării unei noi unități între vechi și nou.

Analizând în detaliu — atât cât mai este cu putință astăzi — ansamblul de la Strehaia — se observă o insolită îmbinare de elemente vechi — moștenite din ceea ce va fi fost tradiția constructivă și decorativă a Țării Românești — cu unele noi, de sorginte diferită, colportate de meșteri aduși sau formați în alte părți.

Există un element care a fost remarcat de toți cei care s-au ocupat fie și în treacăt de Strehaia: deschiderea din zidul de nord-est al bisericii, marcând legătura directă, printr-o pasarelă, dintre cafasul domnesc al lăcașului de cult și etajul palatului plasat la numai câțiva metri depărtare (fig. 6). În această apropiere și în această legătură — funcțională, la prima vedere — se află semnificația noului ansamblu, marca pur voievodală a întregului, nu întâmplător preluată din cea mai evoluată parte a tradiției constructive aulice muntene: inovațiile aduse cu peste 60 de ani înainte de Petru Cercel, voievodul de aură renașcentistă ce înnoiește fața Curții de la Tirgoviște. Faptele nu par a fi întâmplătoare, ci în deplin consens cu ceea ce am denumit anterior „program”. O serie de aspecte de ordin general cultural, administrative — consemnate în documente — sau constructive vin să probeze că în jurul anului 1640 se produc adevărate mutații în viața Țării Românești, la nivel aulic în primul rând. Din analiza actelor de cancelarie, s-a dedus că, în 1640, Matei Basarab își mută reședința de la București la Tirgoviște⁴⁵, în acest an începând și lucrările de restaurare și de amplificare a Curții domnești din orașul de pe Dâmbovița⁴⁶. Este plauzibil deci ca, în acel mo-

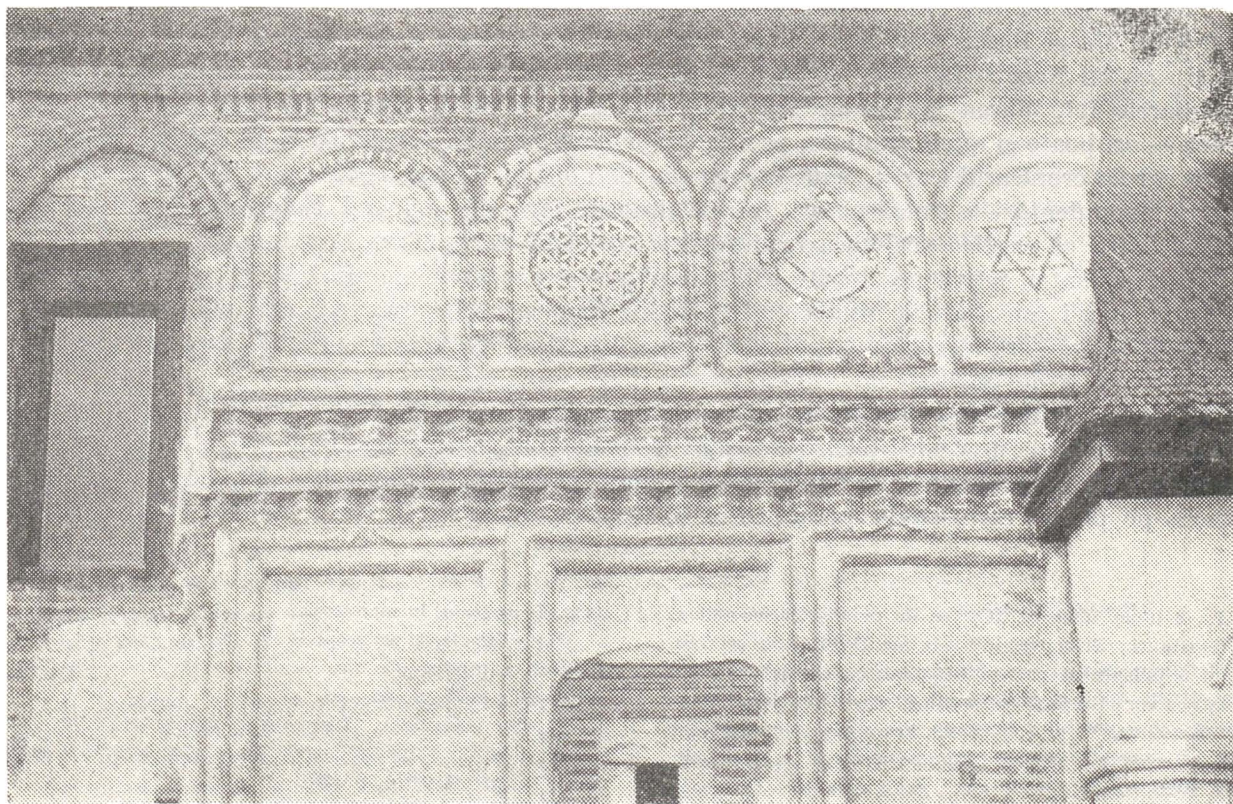


Fig. 6. Biserica fostei mănăstiri Strehaia — intrarea în cafas și decorația fațadelor.

⁴⁵ P. I. Panait, *Dinamica operei ctitoricești a lui Matei Basarab*, în *RMM.MIA*, 1983, nr. 1, p. 59.

⁴⁶ *Ibidem*.

ment, clădirile Curții din Tîrgoviște, care nu fuseseră restaurate integral după distrugerile din 1595 și nu mai erau practic folosite de domnie din 1625⁴⁷, să fi fost reamenajate pentru a-l primi pe domnul care reinmoda șirul înaintașilor săi. Bakšić le descrie în 1640⁴⁸, iar cronica țării menționează terminarea cetății în 1615⁴⁹.

Maiestruasa idee a cafasului princiar de la biserica Curții din Tîrgoviște pare să-l fi inspirat pe Matei Basarab, care cere meșterilor săi să o reia. Dar concepția spațială și rezultatul formal sînt net diferite. În vreme ce la Tîrgoviște avem de-a face cu un fel de platformă de la care coboară spre naos o scară⁵⁰, la picioarele căreia se afla jilțul domnesc⁵¹, la Strehaia găsim un spațiu unitar, perfect închis, acoperit cu o calotă mică, comunicînd cu naosul numai prin o arcadă semicirculară largă (fig. 7). Motivul inspirației directe pare a fi aci o autentică tribună vestică dintr-o veche biserică transilvăneană. Recursul la modelele transilvănene nu este nici singular, nici inexplicabil. Cei peste doi ani de ședere ai lui Matei aga din Brîncoveni în Hațeg și în sudul Transilvaniei vor fi însemnat o perioadă de acumulări, pe diverse planuri, pentru viitorul domn. Și alte elemente, asociate chiar bisericii din Strehaia, stau mărturie. În simplitatea și sobrietatea unei biserici de tipul obișnuit al edificiilor de curte boierească, meșterii săi introduc masivul turn-clopotniță de pe pronaos și soluția scării de acces la acesta (fig. 8), ambele nereprezentînd — prin formă, dimensiuni și mod de realizare — continuarea încercărilor similare din secolul al XVI-lea⁵². În Transilvania, turnulețele de scară de un aspect absolut similar sînt întîlnite alături în arhitectura civilă⁵³, cît și în cea religioasă. Ca și la majoritatea bisericilor săsești de peste munți, *turnulețul comunică direct cu interiorul acestora*, el facilitînd accesul la podurile întărite și la turnurile transformate în reduct, destinate observației, dar și apărării. La Strehaia, scara ascunsă în turnulețul ce pare construit odată cu întregul edificiu⁵⁴, comunică, la un prim nivel — printr-un culoar tăiat oblic în grosimea zidului — cu cafasul și, prin intermediul acestuia, cu palatul (fig. 7). Ea debușează într-o încăpere oarbă, situată la primul nivel al turnului, din care, cu ajutorul unei scări mobile, se urcă în camera clopotelor, excelent loc de observație asupra întregii zone din jur.

Ideea unei *reședințe civile întărite* — de altfel, nu singura pe care o cunoaștem din timpul lui Matei Basarab, căci propriul său palat de la Brîncoveni, ca și casele de la Golești ale lui Stroe Leurdeanu⁵⁵ puteau servi unor scopuri de apărare — făcea parte integrantă din vastul program defensiv al voievodului⁵⁶ (fig. 9). Transformarea palatului de la Strehaia în mănăstire, la 4 ani de la terminarea bisericii⁵⁷, pentru că „Așa se cere”, putea fi o măsură de camuflare, redevabilă însă ca idee nu alături poate exemplului lui Vasile Lupu de la Cetatea Neamțului (condițiile sînt și net diferite !) ci atenției urmării a amintitului program defensiv. Ca în oricare din mănăstirile ctitorite de el, voievodul își putea rezerva pentru sine folosința palatului bine întărit, fără ca prin aceasta formalele conveniențe asumate să fie încăleate.

Experiența Brîncovenilor, adică cea a „palatului din locul de baștină al Domnului”⁵⁸, terminat înainte de 1640, nu pare să fi fost decît în parte folosită. Din nefericire, din curtea de la Brîncoveni s-a păstrat și mai puțin⁵⁹ și tot imaginile austriece din jur de 1730⁶⁰ oferă cele mai

⁴⁷ I. Minea, *Cînd s-a mutat reședința domnească de la Tîrgoviște la București*, în *Cerc. ist.*, 1934—1936, p. 338—339.

⁴⁸ Petru Bogdan Bakšić, în *Călători*, V, 1973, p. 213.

⁴⁹ *Istoria Țării Românești*, în *Cronicari munteni*, I, ed. BPT, 1984, p. 148.

⁵⁰ Parapetul de piatră al acesteia a fost refăcut în vremea lui Brîncoveanu.

⁵¹ Paul de Alep, în *Călători*, VI, p. 107.

⁵² Bisericele din Greci (Măxineni) — Sect. Agr. Ilfov și Iancu Jianu (Cepturcaia) — jud. Olt.

⁵³ H. Fabini, *Sibiul gotic*, București, 1982, p. 125, fig. 76—78, p. 131, fig. 81.

⁵⁴ V. M. Pușcașu, *rap. cit.* 1964, p. 13. Este ciudat că acest atît de semnificativ element al bisericii nu este figurat nici pe planul, nici pe desenul perspectival al lui Weiss (fig. 2,4), care nu uită însă să marcheze adosarea pridvorului (în

1693?). El nu apare nici pe macheta din tabloul voliv din naos, susținută de Matei Basarab și Doamna Elena, în care biserica apare și fără pridvor, în forma sa originală din vremea acestui voievod (repictarea picturii — 1826).

⁵⁵ Paul de Alep, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁶ T. Sinigalia, *Arhitectura fortificată din epoca lui Matei Basarab*, în *SCIA, seria Artă plastică*, 1985, p. 49—66.

⁵⁷ Act din 11 decembrie 1649, publicat în *AC*, 1939, p. 137.

⁵⁸ Petru Bogdan Bakšić, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁹ BAR, mss. rom. 229, f. 151 — situație din 1871: distrugerea zidurilor de către locuitori, pentru a lua cărămidă; pivnițe monumentale.

⁶⁰ Desene de Fr. Schwanz în C. Irimie, *Neue Daten zur Kulturgeschichte des rumänischen Volkes in einer hermannstädtler Handschrift des Jahres 1731*, în *Forschungen für Volk- und Landeskunde*, Sibiu 1964, nr. 1, p. 38—39, I. I-II.

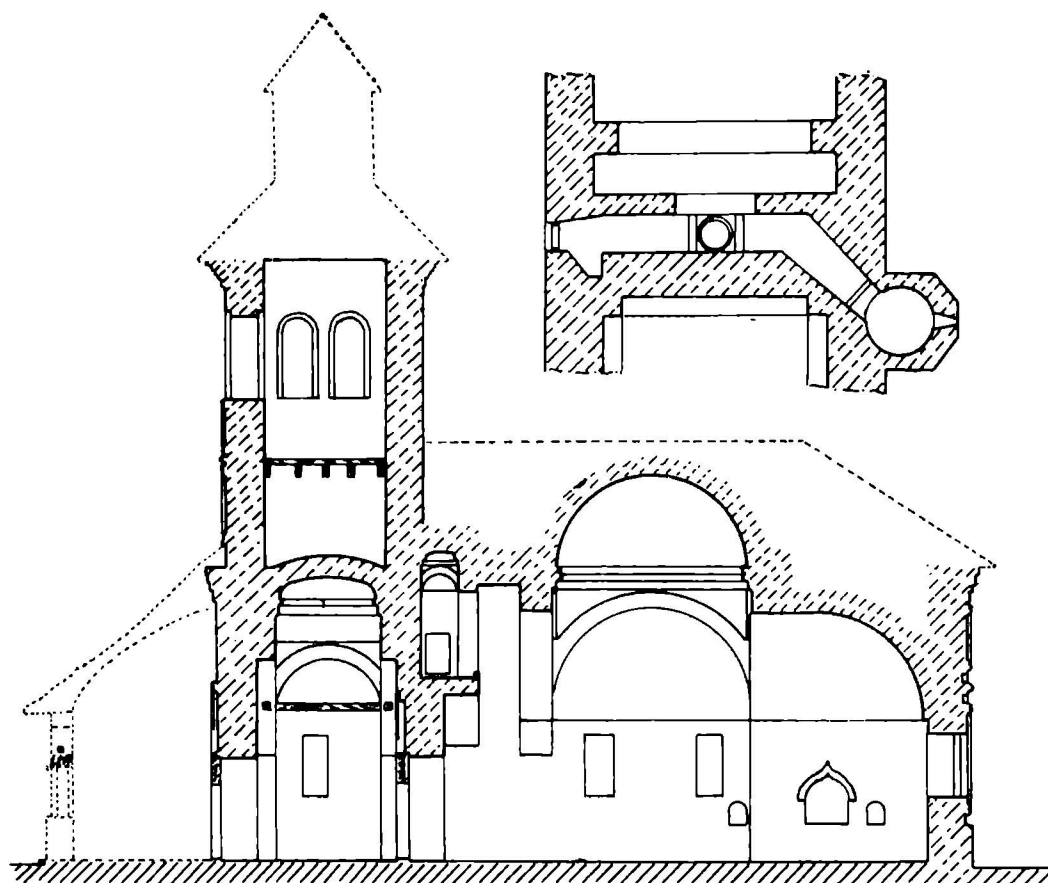


Fig. 7. Biserica fostei mănăstiri Strehaia. Secțiune longitudinală și planul cafasului (după N. Ghika — Budești, în *BCMI*, 1933).



Fig. 8. Biserica fostei mănăstiri Strehaia.

sigure repere pentru reconstituirea lor (fig. 10, 11). Ceea ce le diferențiază net este concepția spațială a ansamblului. În timp ce la Brincoveni, cele două edificii civile identice — casa lui Matei Basarab și cea a lui Preda Brincoveanu —, alăturate, ocupă latura de est a incintei, la Strehaia,

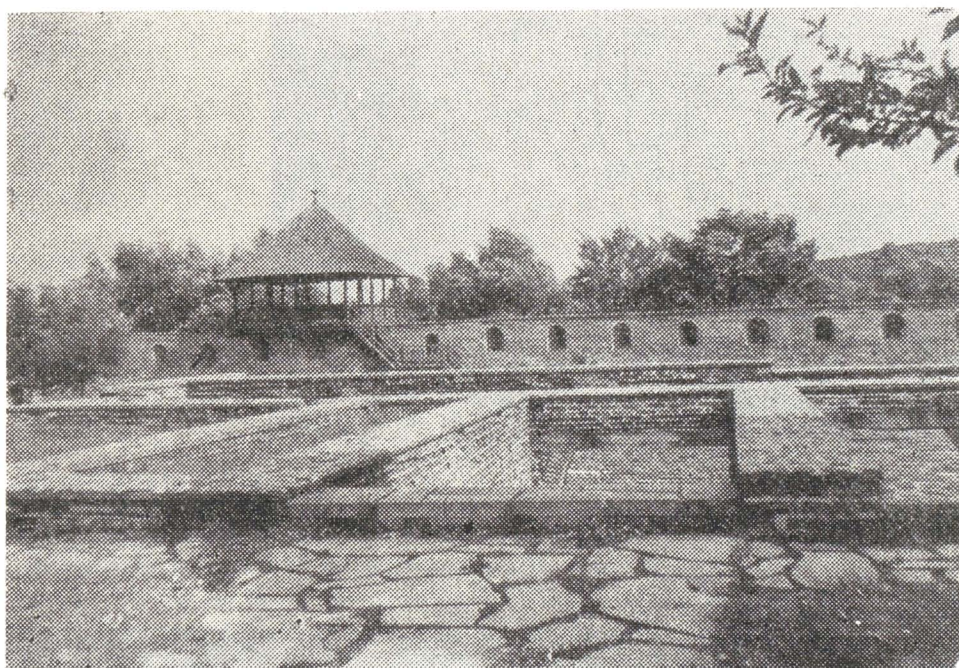


Fig. 9. Zidul de incintă — latura de sud-est — străbătut de ferestre de tragere; Turnul cu foișor și fintină.

palatul voievodal dobândește un loc central, dominant în cadrul întregului, zidurile de incintă — străpunse de ferestre de tragere și marcate de turnuri de dimensiuni și destinații diferite — sînt împinse mult mai departe. Observația tirzie a lui Sulzer⁶¹, precum că palatul de la Brincoveni — admirat și de austrieci⁶² — seamănă cu cele de la Potlogi și Mogoșoaia, trebuie să ne ducă cu gîndul la realizările epocii lui Matei Basarab, nu la cea a lui Brincoveanu, căci se știe că, acesta din urmă, lăsînd cele două case de aici celor mai mici dintre fiii săi, nu a intervenit asupra lor, ci doar asupra foișorului din colțul nord-estic al incintei⁶³. Sînt atestate la aceste case, prezența loggiilor cu largă deschidere spre peisajul din jur, iar spre curte — rezaliturile puternice ale foișoarelor arcate.

Păstrarea palatului de la Strehaia numai în stare de ruină, conservată doar la nivelul beciurilor, face dificilă discutarea lui mai amplă. Coroborînd descrierea lui Paul din Alep din 1656⁶⁴, succinta informație transmisă prin intermediul „Pomelnicului” din 1756 al mănăstirii — care consemnează întemeierea efemerei episcopii de aici⁶⁵ —, sumara relatare a lui Fr. Schwanz din 1723⁶⁶ și nota însoțită de planul perspectivei ansamblului alcătuit de colegul său J. Weiss în 1731⁶⁷, precum și rezultatele cercetărilor arheologice și de arhitectură din deceniul 7 al veacului nostru⁶⁸, putem încerca o sumară reconstituire a palatului.

O primă observație se impune: toate aceste surse — indiferent de natura observației furnizate — sînt perfect concordante.

⁶¹ Citat de V. Drăghiceanu, în *BCMI*, 1911, p. 63.

⁶² Fr. Schwanz, Biblioteca Academiei mss german nr.10, par. 15.

⁶³ Radu Greceanu, *Viața lui Constantin Vodă Brincoveanu*, București, 1906, p. 274: fiului său Răducanu îi lasă „casele de piatră de la Matei Voievod”, cu jumătate din curte și din „foișorul de piatră din vie”; p. 276 — lui Matei îi lasă celelalte jumătăți din curte și foișor și „casele de piatră cele vechi”

(moștenite de Preda Brincoveanu).

⁶⁴ Paul de Alep, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁵ I. Bianu, *Episcopia Strehăii în anii 1673—1688*, în *AARMSI*, 1904, extras; N. Șerbănescu, *op. cit.*, loc cit. (V. nota 2).

⁶⁶ Fr. Schwanz, *op. cit.*, f. 29v—30.

⁶⁷ J. Weiss, *Mss german nr. 10*, f. 73.

⁶⁸ V. supra nota 6.

Fig. 10. Fostul palat din Brîncoveni
(Plan de Johann Weiss, 1731, — după *BCMI*, 1926); ante 1640.

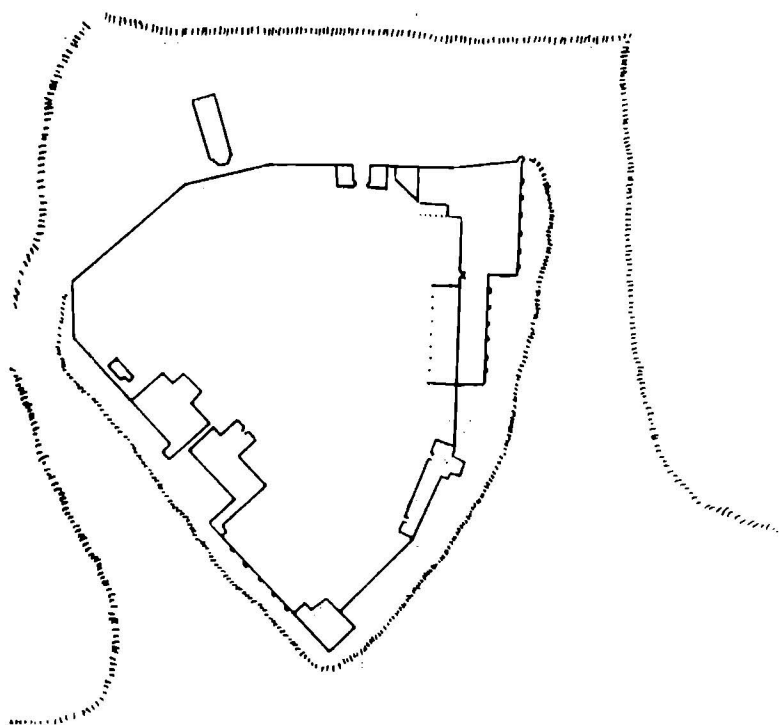


Fig. 11. Fostul palat din Brîncoveni.
Perspectivă văzută de Johann Weiss,
1731 (după *BCMI*, 1926).



Săpăturile arheologice au demonstrat refolosirea de către meșterii lui Matei Basarab a vechilor beciuri ale casei din secolul XVI, cărora le aduce o modificare importantă: cele două bolți semicilindrice longitudinale sînt refăcute și întărite cu cel puțin 3 dublouri, care contribuie la buna stabilitate a întregului ⁶⁹. Noul aspect vădește o perfectă similitudine în rezolvare cu pivnița mare a casei egumenești de la mănăstirea Apostolache (jud. Prahova, ante 1645) ⁷⁰ (fig. 12). Cele două spații se aseamănă alit ca dimensiuni, cit și ca sistem de boltire, deosebirea provenind doar din numărul și ritmul golurilor care străpung pereții și din tehnica diferită de construcție: la Apostolache, numai bolțile sînt realizate exclusiv din cărămidă, în timp ce la pereți se observă amestecul acesteia cu piatra de carieră; la Strehaia, totul este realizat numai din cărămidă, pusă în operă cu mare îngrijire. Fără a se fi păstrat bolțile ca atare, se mai pot observa încă, la nivelul timpanelor dintre arcadele transversale, locul implantării dublourilor. Întrucît nu sînt vizibile asemenea porniri

⁶⁹ V. M. Pușcașu, *rap. cit.*, 1964, p. 23.

⁷⁰ T. Sinigalia, *Repertoriu 1600—1680*, manuscris. Relevul beciurilor publicat de C. Hoinărescu, *Ctitoriile cantacuzine din*

Prahova — premisă fundamentală a arhitecturii brîncovenești, în *RM.M.M.A.*, 1985, nr. 1 p. 60, fig. 7a.

Fig. 12. Pivnițele caselor egumenești de la fosta mănăstire Apostolache — jud. Prahova, c. 1645.



pe zidurile perimetrare, se poate presupune că beciurile vor fi fost la fel de înalte ca cele de la Apostolache, dublourile terminându-se, lateral, tot în consolă. În consecință, parterul locuibil se înălța, la rândul său, destul de mult deasupra solului, fapt confirmat și de nivelul la care este practică deschiderea din peretele bisericii, comunicând cu cafasul, ca și de desenul lui Weiss (fig. 2).

Pe latura de sud-est a vechilor beciuri a fost adosat tot acum un spațiu suplimentar, ale cărui ziduri înconjurătoare, mai puțin adâncite în sol, constituiau substrucția necesară amplificării suprafeței utile a parterului. Din descrierea căpitanului Fr. Schwanz aflăm că încăperile acestuia erau boltite („die Gebäude mit gewölbten Zimmern, gute Keller...”, subl. T. S.)⁷¹. Perspectiva lui Weiss indică la nivelul superior al marelui rezalit al fațadei nord-vestice (fig. 2) un foisor prevăzut pe latura frontală cu 5 arcade semicirculare, iar pe cea laterală cu 3. La dreapta și la stînga acestuia sînt figurate cîte 4 ferestre mari, întregul fiind adăpostit sub un acoperiș înalt de șifă, străpuns de lucarne și de coșuri de fum, dovadă certă a folosirii permanente a casei.

Deși nu se poate afirma nimic sigur despre compartimentarea interiorului, informația lui Schwanz, desenul lui Weiss și încercarea de a găsi unele raporturi metrice posibile ale spațiului locuibil permit ipoteza conform căreia în partea de sud-est, către incinta cu turn cu foisor și fîntînă, admirate de Paul de Alep⁷², să fi putut exista o încăpere mare sau o loggie — cea în care patriarhul Antiohiei și însoțitorul său luau masa, ori „ceardacul” în care, în 1673, zugravul Dima — desigur același care se intitula „Românul” cînd tot în 1673 picta, împreună cu „Gheorghe Grecul” biserica schitului Topolnița⁷³ — scria pisania ce consfințea înființarea Episcopiei de Strehaia⁷⁴ (fig. 13). E puțin probabil ca aceste două informații să se refere la foisorul nord-vestic, căci, dacă în partea sa stîngă debușa scara de acces (după cum se deduce din compartimentarea nivelului inferior — fig. 3), rămînea aici loc prea puțin pentru alte activități. Sistemul de boltire al încăperilor parterului se baza cu siguranță pe cele două soluții comune epocii: bolțile în leagăn și cele cu lunete și penetrații. Acestea din urmă nu erau în epocă doar apanajul palatului de la Filipeștii de Tîrg al postelnicului Constantin Cantacuzino, cum s-a afirmat de curînd⁷⁵. Ele apar la Golești deja în 1640—1641⁷⁶. La Strehaia, în zidul de incintă de pe latura nordică, în stînga scării de acces la turnul de poartă, se păstrează în zidărie amprente de porniri ale 3 arce semicir-

⁷¹ Fr. Schwanz, *op. cit.*, f. 29v.

⁷² Paul de Alep, *op. cit.*, p. 205.

⁷³ V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 303—304.

⁷⁴ V. supra n. 66.

⁷⁵ C. Hoinărescu, *op. cit.*, p. 59. Nu există nici un temei

documentar pentru datarea începutului construcției în 1633. Este posibil ca ea să fi fost terminată în 1641—1642, anul ridicării bisericii de curte (T. Sinigalia, *Trei pisanii din epoca lui Matei Basarab*, în *BMI*, 1974, nr. 2, p. 73.

⁷⁶ T. Sinigalia, *Repertoriu 1600—1680*, manuscris.

culare cu rază egală, adiacente, provenind de la o încăpere dreptunghiulară ⁷⁷ (raportul laturilor 2/3), legată cu o săliță aflată în chiar colțul incintei. Așa cum arată, acestea nu sînt arce de descărcare. Întrucît zidul a fost restaurat masiv în această zonă de mai multe ori, neintuindu-se funcția



Fig. 13. Casa domnească de la fosta mănăstire Brebu, 1640—1650.

lor originală, s-au pierdut masivele de zidărie de la nivelul extradosurilor lor. Ele sînt însă o dovadă a existenței unor bolți cu lunete în cadrul complexului considerat de arheologi realizat în timpul domniei lui Matei Basarab ⁷⁸.

În ceea ce privește pasarela ce lega palatul de biserică — punte fizică a legăturii spirituale dintre cele două — aceasta nu apare în perspectiva desenată a lui Weiss (fig. 2). Este de presupus că, odată cu trecerea definitivă a palatului în folosință mănăstirească, această amenajare, pierzîndu-și funcționalitatea (egumenii și episcopul nu asistau la slujbe din cafas) s-a degradat. În plus, se știe că Strehaia a fost una dintre mănăstirile arse de tătari în timpul războiului austro-turc din 1716 — 1718 ⁷⁹, deci chiar dacă ea va mai fi existat, acum a căzut pradă flăcărilor.

Prețioasa observație a lui Paul de Alep — palat cu pereții zugrăviți în alb ⁸⁰, biserica — pictată pe dinăuntru și pe dinafară, se cere puțin analizată. Deosebirea este în măsură să uimească, deși ar putea fi motivată pînă la un punct de ceea ce ne-am obișnuit a numi „mentalitate medievală”. Dar, luxului decorativei „totale” a bisericii îi va fi corespuns, în interiorul palatului, podoaba anunitor piese de mobilier, a covoarelor scumpe — atît de des menționate în documentele epocii ⁸¹ — aurul icoanelor, strălucirea cahlilor sobelor monumentale ⁸².

Se știe că s-au construit în epocă, chiar de către boierii lui Matei Basarab, reședințe mult mai somptuoase, de pildă palatul de piatră de talie al cumnaților voievodului, de la Herești, ori cel al postelnicului Cantacuzino de la Filipești, dotat cu o baie de marmură și cu instalații tehnice

⁷⁷ În planul din fig. 3, aceasta apare ca fiind pătrată, iar în relevul arhitectului (arhiva CCES, fond DPCN) este dreptunghiulară.

⁷⁸ V.M. Pușcașu, *rap. cit.*, 1964, p. 10.

⁷⁹ Fr. Schwanz, *op. cit.*, f. 9v.

⁸⁰ Paul de Alep, *op. cit.*,

⁸¹ Arh. St. Buc. *Catalogul documentelor Țării Românești*, vol. IV-V, *passim*.

⁸² Este ciudat că din săpăturile arheologice nu au fost recoltate nici măcar cioburi de cahle de sobă, știind cît de bogate sînt vestigiile acestora la alte monumente (sesiuni anuale de rapoarte arheologice, 1979—1986).

deosebite⁸³. În general, după cum s-a văzut, domnul nu era nereceptiv la înnoiri, dar, ca și în cazul bisericilor, el — admiratorul lui Neagoe Basarab, nu îl imită în ridicarea unui monument fastuos, unic ca aspect și ca semnificație. În această epocă de mari posibilități, chiar dacă Matei Basarab este sau nu „cel mai mare ctitor bisericesc al neamului nostru”⁸⁴, ar putea frapa lipsa unui monument realizat din materiale mai prețioase, în locul celor multe construite „ieftin” cum am spune azi. Este greșit însă să impunem altei epoci propria noastră optică. S-a construit mult pentru că se simțea nevoia de mai multe construcții, după cum se simțea nevoia de carte tipărită, de școală, de cuvânt, de o nouă viață spirituală. Lipsa de pretenție a materialelor nu este o dovadă de sărăcie, ci una de adaptare la nevoia de a se construi mult și repede. La fel, inovația se adoptă acolo unde se consideră necesară, în alte părți, legătura cu tradiția fiind cea care primează. Ar putea fi cazul unor detalii de la Strehaia: ancadramentele ferestrelor bisericii și chiar cel al cadru-lui ușii sînt arhaice, în timp ce batantul acesteia — semnat de meșterul Giura — prezintă o insolită îmbinare de baghete ce delimitează casete de factură renescentistă cu panouri decorate cu motive de inspirație orientală (fig. 14). De asemenea, în pictură, acolo unde stratul repictării din 1826⁸⁵ a căzut, se pot observa elemente neobișnuite: un vrej cu spirale ample și flori elegante înlocuiește în registrul inferior tradiționala draperie (fig. 16).

După moartea lui Matei Basarab (9 aprilie 1654), Strehaia continuă să funcționeze ca mănăstire, pînă la începutul anului 1672 cînd Grigore Ghica întemeiază aici cea de a treia Episcopie a Țării Românești⁸⁶, cu jurisdicție asupra Mehedinților și încredințată lui Daniil „striin din Țara Moldovei”⁸⁷. Pisania zugrăvită de deja amintitul Dima, „la chiliile arhieresti, în cerdac”, menționează nu doar faptul întemeierii în sine, ci și justificarea sa *pe temeiuri* istorice: existența cu cîteva secole în urmă a unei Episcopii pe acest loc. Discutarea acestei probleme depășește cadrul lucrării de față. Unii cercetători sînt înclinați sau chiar convinși să accepte funcționarea aici a unei asemenea instituții în veacul al XV-lea⁸⁸, nementionată însă în vreun document intern sau extern. Matei Basarab nu pare să fi cunoscut o tradiție și nici călugării Strehaiei, care i-ar fi relatat-o lui Paul de Alep. „Istoria” — în ciuda a aceea ce cred astăzi mai toți cercetătorii⁸⁹, pare forțată așa cum presupunea N. Iorga⁹⁰, în mediul curții lui Grigore Ghica, prin un procedeu în parte similar cu cel folosit în cazul Băniei, beneficiind de vechea existență a Mitropoliei Severinului și de asocierea dintre puterea laică și cea spirituală în unul și același loc. Dar, Grigore Ghica, ctitorul Cerneților, care pentru biserică sa pare a se fi inspirat de la Strehaia⁹¹, își realiza astfel, în aceeași zonă dinspre graniță, atît de amenințată, și un bastion spiritual, alături de cele două puncte întărite de care beneficia, tot așa cum, în altă parte a țării, la Drogoșlavele, alături de punctul de vamă, își înălțase în prima domnie o biserică domnească⁹².

Singura urmă palpabilă încă a funcționării Episcopiei este azi *sintronon*-ul din adida bisericii (fig. 15), bancă din zidărie destinată clerului care îl asista pe episcop la slujbă.

Revenind, în încheiere, la momentul Matei Basarab, merită a sublinia încă o dată importanța viziunii spațiale a ansamblului voievodal. Exemplul de la Strehaia este revelator pentru o atitudine față de persoană, el situîndu-se la un punct crucial din istoria arhitecturii muntene: construcția de locuit începe acum să ia locul pe care edificul de cult îl deținea în cadrul marilor ansambluri arhitectonice⁹³. Preeminența casei în cadrul compoziției generale este preludiul unei schimbări de mentalitate, de certă factură umanistă. Impunerea programului laic de aparat, la început pe aceeași treaptă a importanței cu cel religios al marilor mănăstiri, vădește o marcată atitudine nouă

⁸³ Paul de Alep, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁴ După formularea lui C.C. Giurescu în titlul articolului din *Închinare IPSS Patriarh Nicodim*, București, 1946, extras.

⁸⁵ Pisanie pictată în pronaos, pe peretele vestic.

⁸⁶ V. supra nota 66.

⁸⁷ N. Șerbănescu, *Noi măturii*, p. 66.

⁸⁸ Șt. Ștefănescu, *Bănia*, p. 68—70, 73—75.

⁸⁹ Șt. Ștefănescu, *op. cit.*

⁹⁰ N. Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase*

a românilor, București, 1925, I, p. 383.

⁹¹ V. Drăguț, *Biserica — culă din Cerneți*, în *Drobeta*, Drobeta — Turnu Severin, 1980, p. 22.

⁹² T. Sinigalia, *Repertoriu 1600—1680*, manuscris.

⁹³ În 1974, în cadrul Sesiunii anuale a DMIA, am susținut comunicarea cu titlul „Palate domnești și case boieresti din Țara Românească în secolul al XVII-lea. Puncte de vedere”. Textul era axat pe demonstrarea acestei idei de bază. Partea cea mai importantă se referea la palatul de la Filipești de Tîrg, a cărei dublă „loggie” (pe două nivele) o identificam.



Fig. 14. Ușa mănăstirii Strehaia.



Fig. 16. Tabloul votiv al lui Matei →
Basarab, repictat în 1826.

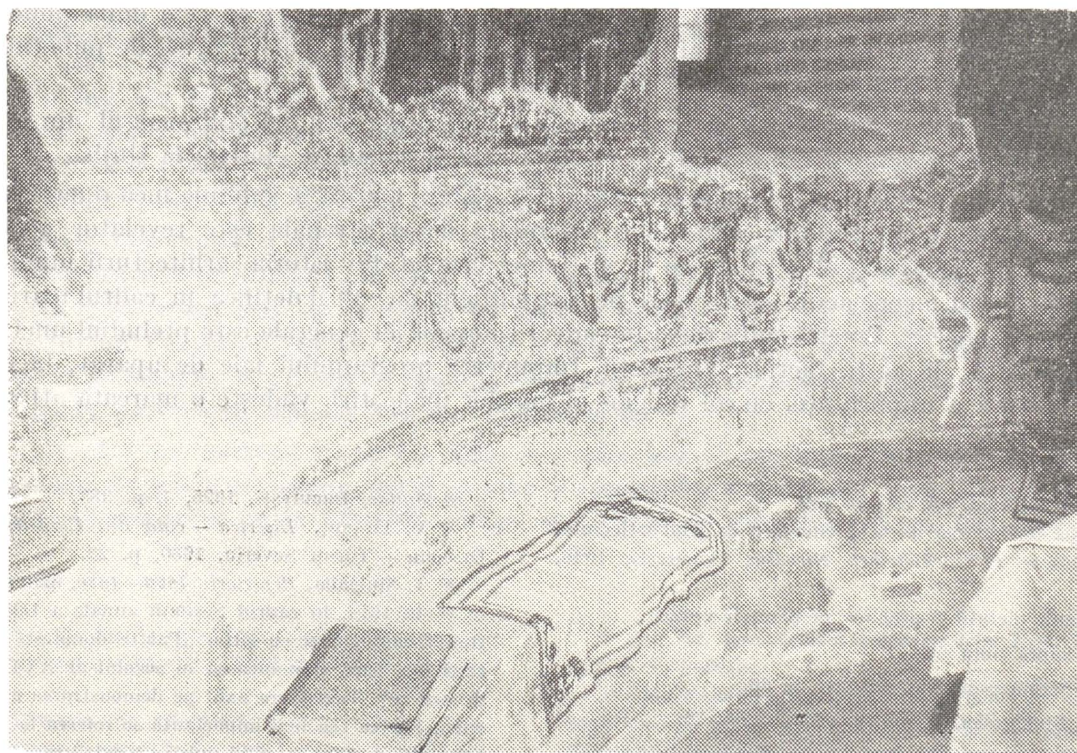


Fig. 15. Sintroun-ul din absida bisericii fostei mănăstiri Strehaia, amenajat în 1673.

născută acum, în epoca aparent tradiționalistului prin excelență — Matei Basarab, al cărui gând și a cărui faptă se cer o dată mai mult analizate cu discernămint și...făcînd un salt peste timp, descoperind în ele ceea ce scria Heidegger : „...Numai un lucru care a fost cu adevărat gîndit are norocul să fie iar și iar mai bine înțeles decît s-a înțeles chiar el pe sine. Dar atunci, această mai bună înțelegere nu este meritul interpretului, ci darul oferit de însuși obiectul interpretării”⁸⁴.

LA PLACE DE L'ENSEMBLE MONUMENTAL DE STREHAIA DANS L'ARCHITECTURE DE LA VALACHIE

(R É S U M É)

L'ensemble de Strehaia (département de Mehedinți) bénéficie — par rapport aux autres monuments médiévaux roumains — d'une documentation assez riche : informations des voyageurs, représentations dessinées, fouilles archéologiques et recherches d'architecture qui ont mis au jour l'histoire de la maison (avec deux phases de construction : l'une avant 1550, l'autre à l'époque de 1645) et de l'église (1645), facilitant en même temps les études d'histoire concernant les institutions médiévales y abritées (le siège d'une unité administrative locale — « Bănia », au XV^e siècle, puis le siège d'un évêché pendant (1672 — 1678).

Le but de cet article a été de réinterpréter, dans un contexte plus vaste, les informations connues concernant ce monument unique en tant qu'histoire et signification.

En réanalysant les données offertes par plusieurs sources, on suppose que la datation de la première phase de la maison se situe environ 1540, le fondateur presomptif étant le grand *ban* Șerban de Izvorani, parent par alliance de la famille Craiovescu. La maison a été reconstruite et amplifiée par Matei Basarab, voïvode de descendance indirecte de la même famille ; elle a été conçue à un moment coïncidant avec l'élaboration de la Chronique officielle du règne de ce prince. Le palais est devenu l'élément central d'un ensemble représentatif pour le sens même que le voïvode a voulu conférer à son programme constructif tout entier, l'église en étant ici une simple annexe. La transformation en monastère survint après la matérialisation de l'intention constructive primaire : palais voïvodal entouré d'une vaste fortification.

Le changement de la conception spatiale de l'ensemble se trouve en accord avec les tendances les plus avancées de l'architecture de l'époque et avec la nouvelle mentalité humaniste qui commence à prendre essor.

⁸⁴ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1982, coperta IV.

LOCUL EPOCII LUI MATEI BASARAB ÎN UNITATEA ȘI SPECIFICITATEA ARTEI ROMÂNEȘTI. CÎTEVA CONSIDERĂȚII ASUPRA UNOR MONUMENTE SCULPTATE ÎN LEMN

de FLORENTINA DUMITRESCU

Sculptura în lemn din epoca lui Matei Basarab se înscrie — alături de celelalte genuri de artă — în momentul de culme al activității artistice din prima jumătate a secolului al XVII-lea, considerată ca perioadă de tranziție de la arta veacului XVI la cea a veacului următor.

Grupul de opere, bogat pentru intervalul de numai două decenii — cinci iconostase și două uși — ne apare față de creația anterioară — redusă doar la ușile de la Snagov și Cotmeana — de o pregnantă noutate iar față de cea posterioară — în care se cuprind operele cantacuzinești și brîncovenești de la sfîrșitul aceluiași secol — de o factură atît de elevată încît ni se pare firesc să ne întrebăm dacă sculptura brîncovenească reprezintă cu adevărat momentul de maximă înflorire a genului. De unde vine impresia de desăvîrșire și somptuozitate, ce înseamnă aceste creații pentru arta muntenească și care este locul lor în evoluția artei românești sînt principalele întrebări ce se ridică și la care încercăm să răspundem.

Pentru aceasta ne vom folosi de operele cele mai complexe, atît ca structură cît și ca decorație, iconostasele, și vom prezenta pe scurt rezultatele obținute pe baza unei analize amănunțite și adîncite. Este vorba de iconostasul bisericii mănăstirii Clocociov ce datează din vremea refacerii edificiului în 1645 de către Diicul Buicescu; de cel care a aparținut bisericii Sf. Dumitru din Craiova, montat ulterior în biserica schitului Crasna din Gorj (fig. 1,2), operă datată pe baza portretelor lui Matei Basarab și a mitropolitului Ștefan, pictate la baza crucii mari, între anii 1652 — 1653; de iconostasul aflat în biserica bolniță a mănăstirii Bistrița (fig. 3, 4) pe care-l considerăm, pe motive stilistice, din același an, 1654, ca și ușa de intrare — azi dispărută — lucrată de Ieromonahul egumen Vasilie și de cel din bisericile Bălăneștilor din Rîmești-Horezu și Stelea din Tirgoviște, luate în anii 1658 — 59 (incluse stilistic în aceeași epocă) (fig. 5, 6). Trebuie să precizăm de la început că niciuna dintre operele citate nu mai păstrează forma originală; ele sînt grav afectate de intervenții ulterioare ca mutări în edificii de alte dimensiuni, de montări și reasamblări incorecte și adaosuri.

Ne vom ocupa de sculptura care acoperă, cu excepția icoanelor, întreaga suprafață a iconostaselor ce se prezintă sub forma unui perete înalt ce desparte altarul de restul naosului. Decorația sculptată predomină, în primul rînd, prin suprafața pe care o ocupă și apoi prin faptul că întreg ansamblul este gîndit și realizat în funcție de ea, de linia mare și de mișcarea pe care o dezvoltă în evoluția sa compozițională¹.

Supremația decorației considerată ca mod de a gîndi un monument sau o operă de artă este o trăsătură caracteristică artei românești din secolul XVIII. Instalarea acestei concepții diferă în timp în Țara Românească și Moldova, decalajul fiind de aproximativ o jumătate de secol. Astfel putem considera că, în a doua jumătate a secolului XVI, întîlnim în Moldova o artă pe care decorația și-a

¹ Cu privire la structura și decorația iconostaselor ne-am ocupat pe larg în studiul *Sculptura în lemn brîncovenească*, din

Pagini de vechi artă românească, III, București 1974, p. 7—147.

Fig. 1. Crasna, Biserica schitului. Detaliu din iconostas.

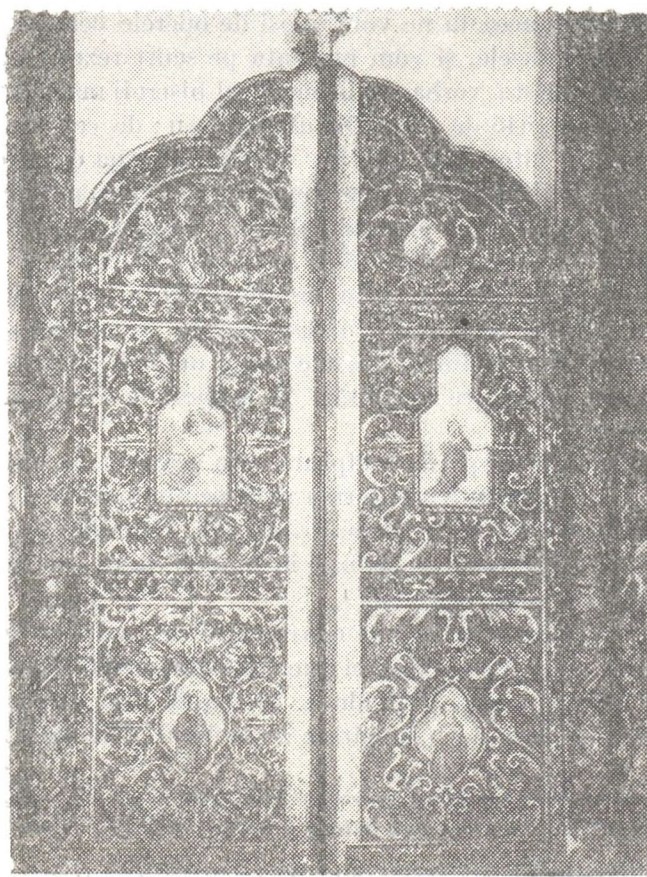


Fig. 2. Crasna, Biserica schitului. Iconostas, uşile împărăteşti.

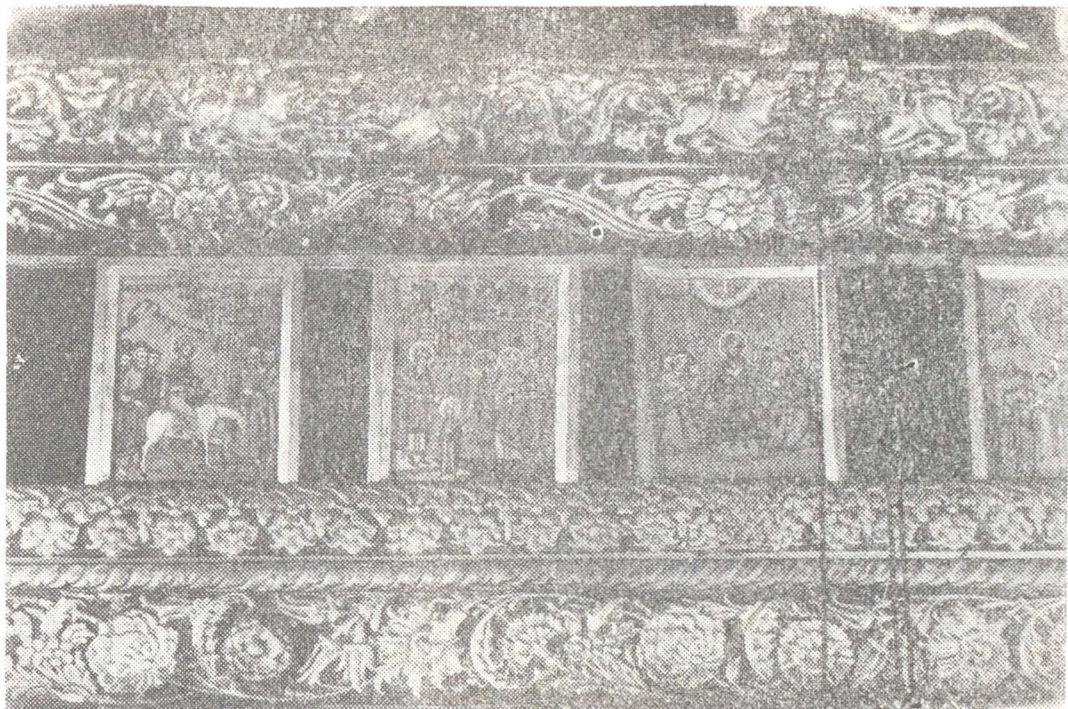


Fig. 3. Bistrița-Vilcea, Bolnița mănăstirii. Detaliu din iconostas.

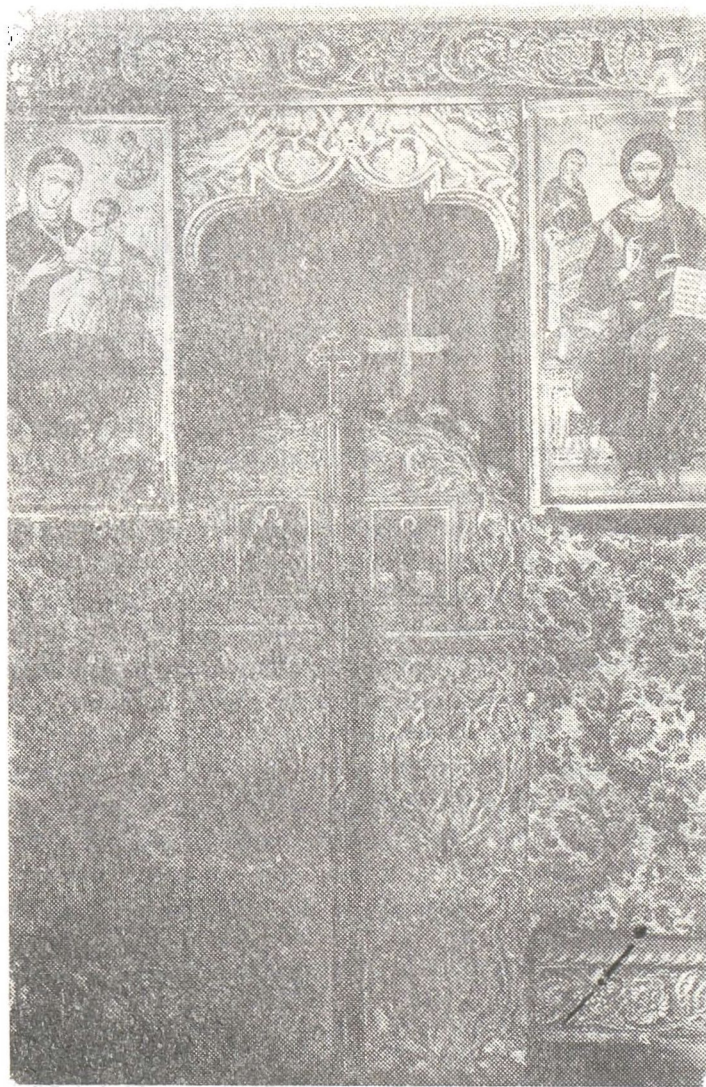


Fig. 4. Bistrița-Vilcea, Bolnița mănăstirii. Detaliu din iconostas, ușile împărățești.

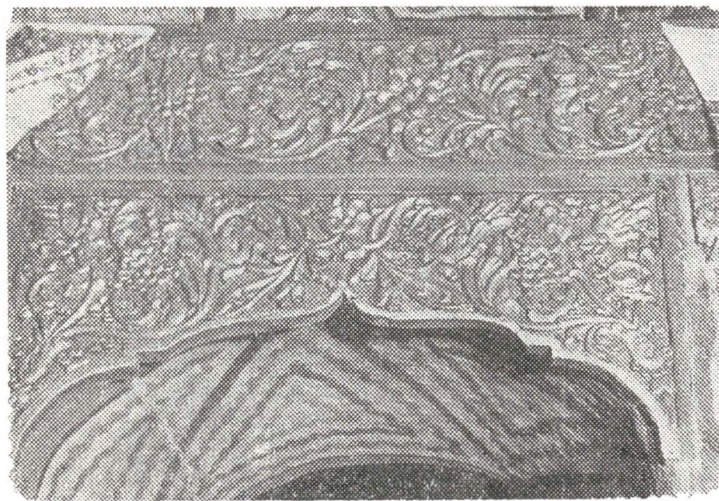


Fig. 5. Rimești-Vilcea, Biserica Bălăneștilor. Detaliu din arhitrava iconostasului.

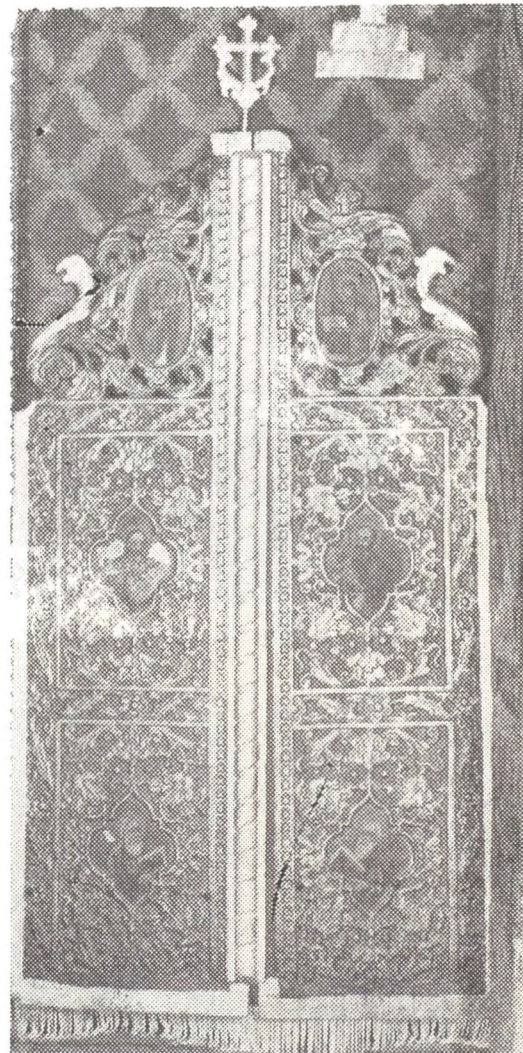


Fig. 6. Rimești-Vilcea, Biserica Bălăneștilor. Ușile împărătești

pus definitiv amprenta în vreme ce acest proces întârzie în Țara Românească, unde-și face apariția în prima jumătate a secolului XVII. Este momentul în care se înscrie arta din timpul lui Matei Basarab².

Pentru a putea contura câteva din principalele trăsături ale acestei arte, urmărite în cazul de față în sculptura în lemn, ne vom opri acum la motivele ornamentale. Repertoriul ornamental este complet: el cuprinde motive geometrice, vegetale, zoo și antropomorfe. Dintre cele geometrice două ni se par mai expresive și merită analizate: funia răsucită și panglica spiralată.

Primul este des întâlnit în decorația medievală românească la ornamentarea atât a arhitecturii cât și a obiectelor lucrate din piatră, lemn, argint sau ceramică. Aspectul său este diferit în arta din Țara Românească față de cea din Moldova: în prima se prezintă ca un briu lat, cu răsuciturile apropiate și îndreptate într-un singur sens iar în cea de a doua ca un mănunchi îngust de fire sau toruri, cu răsuciturile distanțate și îndreptate la fiecare întoarcere în sensuri opuse (fig. 4).

Motivul funiei răsucite întâlnit în sculptura din vremea lui Matei Basarab este identic ca formă și prezentare, ca stil, cu cel pe care-l vedem în arta moldovenească: cum este de exemplu cel lucrat tot în lemn pe analogul de la Sucevița și pomelnicul de la Moldovița, tăiat în piatră și formând briu

² Evoluția sculpturii în lemn medievale românești, cu etapele pe care le parcurge ea și evoluția decorației cu trăsăturile ce caracterizează, deosebesc sau apropie creațiile celor trei provincii românești, au constituit subiectul unor studii pe care le-am publicat în reviste sau volume. Amintim câteva *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brîncoveanu*, în *RRHA*, 2, 1965, p. 95—110;

Etape din evoluția artei vechi românești reflectate în ornamentică, în *SCIA*, 1, 1965, p. 115—129; *Modalități estetice în decorația artei medievale românești*, în *SCIA*, 2, 1970, p. 211—218; capitolele privitoare la sculptura în lemn din *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, 1970; *Sculptura medievală*, în *Arta lemnului la români*, București 1975, p. 22—33.

la bisericile de la Putna, Dragomirna sau Trei Ierarhi, sau lucrat în metal pe ferecătura evangheliei dăruită de Vasile Lupu bisericii Trei Ierarhi din Iași, toate din același secol XVII.

Spre deosebire de acest motiv celălalt, al panglicii stîns rotită în jurul unui ax imaginat (fig. 6), se întâlnește rar în arta noastră. El face parte din grupa motivelor ce au la bază panglica în diferite reprezentări și compoziții : în zig-zag, spiralată și străbătută de un ax, dublu spiralată, în meandru, formînd romburi sau pătrate etc. Pentru toate acestea trăsătura comună și caracteristică este redarea celei de a treia dimensiuni, sugerarea existenței motivelor în spațiu, a desprinderii din fondul pe care ele se află reprezentate. Redarea tridimensională este străină concepției artistice românești, ea este proprie concepției artei occidentale, iar prezența motivului respectiv în sculptura românească se explică prin interferența dintre aceste arte. Ne pare firesc deci, să-l întîlnim, în primul rînd, în arta din Transilvania ³. De asemeni este explicabil faptul că în vreme ce în Țara Românească motivul poate fi considerat o excepție, în arta din Moldova este, dimpotrivă, destul de frecvent. Mai mult decît atît, frecvența sa atinge o culme în arta lui Vasile Lupu, în care influența artei occidentale devine puternic simțită în creația tuturor genurilor ⁴, deci tocmai în timpul domniei care a însemnat pentru evoluția artei românești întîlnirea a două stiluri, a două destine artistice, cel muntenesc și cel moldovenesc.

Analiza succint prezentată a celor mai importante dintre motivele geometrice ne dovedește aportul artei moldovenești, fie că este vorba de elemente lucrate în stilul specific acestei provincii românești, fie motive de influență occidentală.

Dar dominanta incontestabilă a repertoriului ornamental o constituie ornamentica figurativ vegetală. Motivele sînt, într-o majoritate copleșitoare, prelucrări ale frunzei de acant : este vorba, în general, de frunza văzută din profil și din față redată sub forme atît de diferite încît uităm că ele pornesc de la un model comun. Toate aceste forme (frunză, frunză-floare, frunză-fruct, în diferite momente ale evoluției lor) ne dau aceeași impresie : că reprezintă nu un motiv ci o grupare de motive (de pildă frunza ne apare ca un mănunchi de frunze și vrejuri ce poate fi continuat). La realizarea acestei impresii contribuie, alături de formă, mișcarea independentă a fiecăreia dintre părțile ce o compun ⁵ (fig. 2, 5, 6).

În ansamblul decorației muntenesti ornamentica vegetală întîlnită în sculptura din epoca lui Matei Basarab se încadrează în momentul de vădită părăsire a geometricului și îndreptare către figurativ, de trecere de la o artă a schematismului și calculului la o artă inspirată de modelele realității din jur. Operele create în această vreme ilustrează toate, într-un chip mai direct sau mai discret, evoluția către concret, către viață, a repertoriului ornamental. Din acest punct de vedere motivele ce figurează elemente vegetale din sculptura inconstaselor sus-amintite se încadrează perfect în arta Țării Românești. Dacă privim însă forma sub care se prezintă acestea constatăm că motivele întîlnite nu sînt caracteristice artei muntenesti, ci celei moldovenești (fig. 7). Așa cum am spus, încă din secolul XVI decorația moldovenească se îndreaptă spre reprezentări mai realiste, renunță din ce în ce mai mult la stilizare și geometrizare și adoptă o tratare mai liberă a motivelor figurative. În secolul XVII această tendință se generalizează și constituie nota distinctivă a întregii creații decorative. Dar secolul XVII a însemnat pentru arta moldovenească și întîlnirea unor influențe artistice diverse : occidentală, orientală și rusească. Dintre acestea cea mai puternică a fost influența artei ruse și apoi a celei occidentale. Există o apropiere evidentă între creația din Moldova în secolul XVII și cea rusă contemporană (să luăm de pildă decorația iconostasului de la Humor, Voroneț și Moldovița și cea a iconostasului bisericii „Învierea la Debre” din Kostroma); dar pătrunderea elementelor de artă din afară a fost posibilă datorită existenței unor factori comuni artelor ce s-au aflat în contact — respectiv a unui proces evolutiv similar — și s-a efectuat numai după o selecție prin filtrul tradițional și specific.

³ Ca de pildă în pictura bisericii ortodoxe din Ostrovul Mare, în cea a bisericii romano-catolice din Ghelintza sau la Mălăncrav în corul bisericii evanghelice, toate din secolele XIV-XV.

⁴ De exemplu la tetraevangelul lui Ivanco, 1646, chenarul miniaturii evanghelistului Ioan, la iconostasul bisericii din incinta cetății Neamț, azi în mănăstirea Neamț, sau la decorația de pe placa pomel-

nic de ceramică de la biserica Trei Ierarhi din Iași, azi în Muzeul de artă al R.S.R.

⁵ Analiza amplă a motivelor inspirate de frunza de acant, ce domină repertoriul ornamental al decorației din vremea lui Matei Basarab, este cuprinsă în studiul *Sculptura în lemn din epoca lui Matei Basarab*, ce se află în mss,

Factorul comun a fost înțelegerea vegetalului ca viață, urmărirea reprezentării lui nu sub aspectele particulare ale formelor, ale acantului în speță, ci sub cele generale, de permanentă dezvoltare. Artistul de la noi sau din țara vecină a fost interesat de reprezentarea mișcării și transformării perpetue și nu de cea a unor motive cu identitate precisă. Similitudinea vizibilă dintre decorația moldovenească și cea rusă din secolul XVII se explică așadar prin atitudinea identică în fața unor forme și nu prin formele înșile, ce pot fi comune unor decorații complet diferite sau chiar opuse între ele.

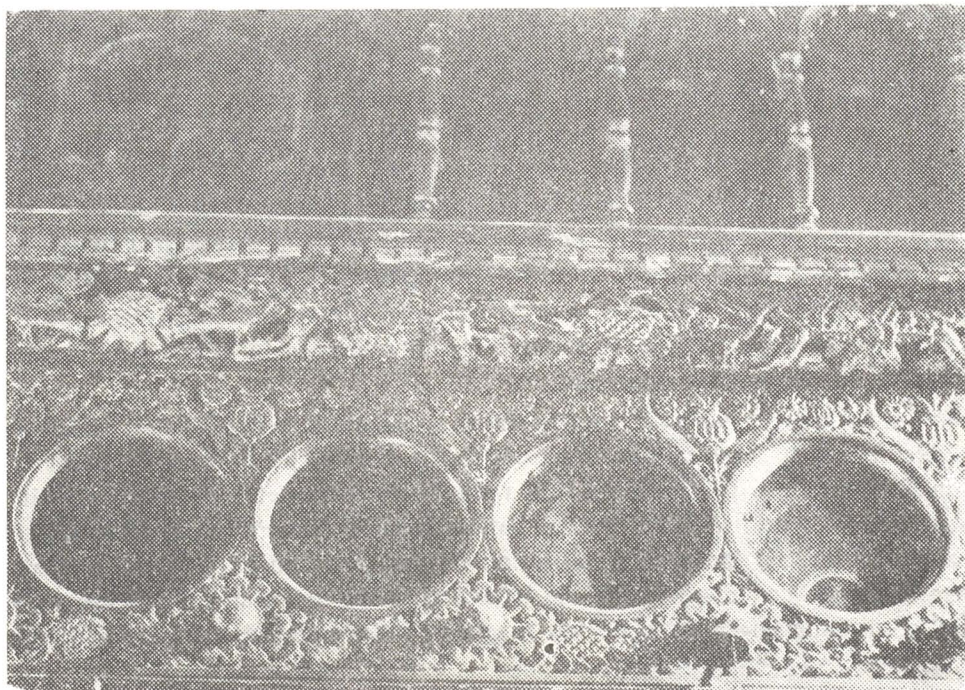


Fig. 7. Moldovița, Biserica mănăstirii. Detaliu din iconostas.

În cel fel a lucrat selecția și filtrul tradițional și specific aflăm după ce trecem de prima impresie, atunci când apare sentimentul clar al distanțării, al diferențierilor dintre artele respective.

Dar să ne întoarcem la decorația Țării Românești în care ornamentica vegetală întâlnită în sculptura iconostaselor de la Clocociov, Crasna, Bistrița, Rimești și Tirgoviște ne apare ca un grup de forme cu trăsături bine precizate, clar exprimate și aproape perfect înscrise în limitele a două decenii de la mijlocul secolului XVII. Trebuie să precizăm că aceleași motive se întâlnesc în decorația tuturor genurilor artistice (de exemplu în pictura decorativă din naosul bisericii mănăstirii Arnota (1644), pe fondul de aur al unor icoane aflate în Muzeul de artă din București — cum este icoana Sf. Nicolae de la Arnota lucrată în 1644 de Store zugravul ot Tirgoviște și cea a arhanghelului Mihail de la Schitul Topolnița — și în Muzeul mănăstirii Hurez — icoanele împărătești ce provin de la biserica din Rimești, în sculptura în piatră de la chenarul ușii de intrare a bisericii din Golești (1646) sau de la pisania bisericii Pinu). Începând cu deceniul al șaptelea decorația își modifică aspectul iar schimbarea este atât de vizibilă încât ne apare chiar ca o ruptură între momentul anterior și cele ce vor urma⁶. În măsura în care atenția noastră este îndreptată și limitată strict la creația de la mijlocul secolului XVII și cea imediat următoare această constatare este valabilă. Când considerăm însă decorația românească în ansamblul ei vedem cum această distanță se șterge, diferențierea între arta lui Matei Basarab și cea a Cantacuzinilor de la sfârșitul secolului XVII se estompează și nu mai rămâne decât o singură creație românească care, în evoluția sa, cuprinde perioade cu trăsături distincte. Și este așa mai întâi pentru că repertoriul figurativ vegetal stăpânește cu autoritate întreaga decorație medievală românească din secolul XIV până la sfârșitul secolului XVIII, apoi pentru că felul în care sînt reprezentate motivele, într-un realism temperat, corespunde viziunii specifice artistului român

⁶ De sculptura în lemn din această vreme ne-am ocupat în studiul *Aspects de la decoration des iconostases des Valachie*

à la fin du XVII^e siècle, *RRHA*, 5, 1968, p. 73-81.

cu privire la redarea unui element din realitatea concretă și vie și în sfârșit că motivul accentului ce stă la baza ornamenticii sculptate pe iconostasele de la Clocociov, Crasna, Bistrița, Rimești și Tirgoviște este întâlnit în tot cursul artei noastre medievale sub forme variate, corespunzătoare fazelor diferite din evoluția creației artistice⁷. Plecând de la aceste considerente generale, singurele în care putem citi specificul artei noastre, ajungem la o concluzie nouă și anume că între ornamentica întâlnită în sculptura Țării Românești de la mijlocul secolului XVII și cea de la sfârșitul aceluiași secol și din tot parcursul celui următor nu sînt deosebiri de fond ci de formă, de mod de redare. Este interesant de observat cum operele în care putem citi poate cel mai bine acest proces de continuitate sînt tocmai cele care preced arta brîncovenească sau care, deși cuprinse ca timp în această perioadă, aparțin stilului cunoscut, prin trăsăturile sale particulare, cu numele de cantacuzinesc. Este vorba de sculptura iconostaselor de la biserica fostei mănăstiri Cotroceni din București, Costeștii de Vale, Filipeștii de Pădure, Mugureni, și Corbii Mari, în care întâlnim atît motive folosite în arta lui Matei Basarab cit și, mai ales, acea mișcare ce dă viață și aduce într-o realitate concretă elemente convenționale. De aci pînă la sculptura brîncovenească, care va dăinui prin vasta creație pe care a inspirat-o, nu este decît un fapt de ultimă și abia sensibilă decantare, de așezare definitivă într-o lume a esențialului a ordinei, a echilibrului, a permanentului, în lumea în care regăsim tot ce caracterizează spiritul creator românesc dintotdeauna, în care ne regăsim pe noi, cei de acum, cu gândirea și simțirea noastră.

Ceea ce s-a petrecut nu este altceva decît o simplificare, o renunțare la tot ce era surplus de formă sau mișcare și revenire la forma și mișcarea cea mai apropiată de realitate. S-a renunțat la acele prelungiri ale frunzei văzută din profil, prin care se ajunsese la multiplicarea elementului ornamental, s-a renunțat la formele rezultate dintr-o repetare exagerată a unei părți dintr-un motiv, respectiv lobul unei frunze sau petala unei flori, repetare ce a dus la crearea unor motive imposibil de încadrat în vreo grupă vegetală reală, s-a renunțat la mișcarea nesubordonată, independentă, a părților unui motiv, datorită căreia se crea impresia de pluralitate. Cu alte cuvinte au fost eliminate tocmai acele laturi care constituiau particularitatea repertoriului ornamental din vremea lui Matei Basarab. Prin această simplificare motivele vegetale — în majoritatea lor plecate din aceeași sursă veche — acantul — capătă forme mai puțin convenționale sau în orice caz ele ne lasă impresia că reproduc motive din realitatea înconjurătoare. Și pentru că mereu ne referim la aspectul convențional sau real al reprezentărilor ornamentale trebuie să spunem că în decorația de la Matei Basarab și în cea brîncovenească există deopotrivă și convenție și realitate, multă convenție și multă realitate; nici nu am putea să facem o distincție între aceste două momente dacă am merge numai pe descifrarea a ceea ce este fantezie și a ceea ce este inspirație pe modele din natură. Nu am putea deoarece ceea ce dă sens unei opere de artă este viziunea în care sînt prelucrate datele și nu datele înșile, spiritul în baza căruia acestea au fost interpretate și au prins formă. De aceea sîntem mai aproape de adevărul artei prin impresiile și sentimentele pe care o operă le produce asupra noastră decît prin rezultatele unor analize de amănunt.

Cînd spunem că este aparent mai multă convenție în decorația de la mijlocul secolului XVII, înțelegînd prin aceasta mai multă prelucrare decît reproducere, mai mult aport cerebral, mai multă detașare decît integrare în concret, decît în decorația secolului XVIII, ne referim la tehnica de relief foarte mărunț și în general nelucrat în planuri, la motivul mare, desenat într-un contur desăvîrșit, la acele prelungiri ale unui motiv în altul sau la mișcarea independentă a părților ce compun un ornament. În toate acestea recunoaștem tradiția cît și influențele din afară, sesizăm prezența laolaltă a mai multor viziuni diferite, chiar opuse între ele, cum este a artei orientale și occidentale, unite printr-o convenție formală ce face parte dintr-o viziune specifică.

Și de data aceasta, întocmai ca la motivele venite din arte străine, constatăm că forma nu ne dezvăluie întreaga ei semnificație decît privită în evoluția artei din care face parte și care numai ea ne poate releva procesele și conexiunile petrecute. Numai considerată în ansamblul artei românești decorația vegetală din sculptura în lemn din vremea lui Matei Basarab ne apare ca o punte de legătură între decorația anterioară și posterioară din Țara Românească, ca un

⁷ Pentru evoluția motivului acantului în arta românească vezi și studiul ce ne aparține cu privire la *Motivul palmei*

în decorația medievală românească, în *Omagiu lui George Oprescu*, București 1961, p. 143 — 159.

element de sudură între arta muntenească și moldovenească, și ca una dintre verigile cele mai importante în descifrarea unității și specificității artei românești.

Ultima grupă de motive zoo- și antropomorfe deține, în cadrul repertoriului ornamental al decorației iconostaselor de care ne ocupăm, un loc important. Cînd spunem important ne gîndim nu la proporția în care se află aceste motive ci la rolul pe care îl au ele în crearea aspectului deosebit care ne întîmpină din primul moment al cunoașterii, într-atît de deosebit încît ne poate antrena pe calea unor concluzii inexacte. Motivele zoomorfe sînt pasărea, șarpele-pește, leul și balaurul, iar cele antropomorfe capul de înger între două sau opt aripi. Motivul păsării cingulînd dintr-un fruct, prezentat în compoziții diferite, este folosit în sculptura iconostasului de la Crasna la decorația arhitravei, a uneia dintre grinzile ce desparte rîndurile de icoane (fig. 8) și la coronamentul ajurat ce suprînălță moleniile (fig. 9), iar la iconostasul de la Bolnița Bistriței deasupra

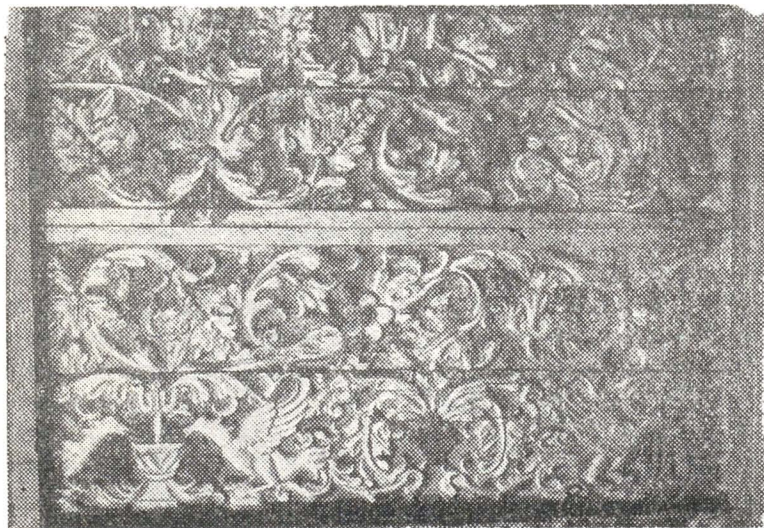


Fig. 8. Crasna, Biserica schitului. Fragmente din frizele sculptate ale iconostasului.

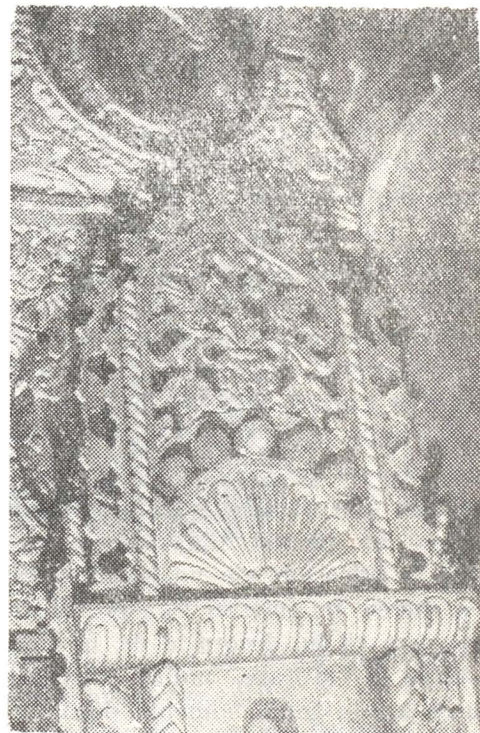


Fig. 9. Crasna, Biserica schitului. Detaliu din iconostas.

ușilor împărătești (fig. 4). La aceleași două opere întîlnim și motivele peștelui, leului și balaurului : primul pe arhitrava iconostasului de la Crasna, iar celelalte două la Bistrița pe grinzile despărțitoare dintre rînduri și la baza moleniilor (fig. 3). În ce privește motivul capului de înger acesta este folosit la decorarea arcelor de deasupra icoanelor. Le întîlnim, așadar, în decorarea părților celor mai importante din întreg ansamblul, iar compozițiile în care apar sînt într-atît de puternic marcate de prezența lor încît elementul vegetal devine un fundal al acestora.

Lăsînd la o parte motivul capului de înger ce se încadrează simbolisticii iconostasului, motivele zoomorfe sînt rar întîlnite în arta românească iar atunci, de obicei, prezența lor trebuie descoperită, atît sînt de discret așezate în compoziții. De aceea ori de cîte ori ne aflăm în fața unor decorații ca cele de care ne ocupăm, ne-am obișnuit să le considerăm doar ca mărturii ale unor influențe venite din afară și să nu luăm seama nici la frecvența apariției lor, nici la spiritul în care sînt lucrate și nici la continuitatea pe care ele o stabilesc.

Grupul compact de opere din vremea lui Matei Basarab, a căror decorație se impune printr-o ornamentică cu caractere bine definite în ansamblul celei românești, ar putea fi folosit destul de ușor ca dovadă a măsurii aportului străin în arta noastră și în consecință a coloraturii deosebite pe care o are arta muntenească de la mijlocul secolului XVII. Trecînd însă de bariera pe care o constituie impresia deosebită pe care ne-o face decorația aceasta datorită, pe de o parte, ornamenticii figurative, iar pe de altă parte, trăsăturii specifice a repertoriului de motive românești — de a fi cu precădere vegetal — avem revelația a ceea ce este și reprezintă cu adevărat arta și epoca lui Matei Basarab.

Să vedem mai întâi la ce rezultate ajungem dacă urmărim aparițiile acestor elemente decorative în arta Țării Românești. Sculptura în lemn posterioară lui Matei Basarab, până la jumătatea secolului XVIII, ne oferă următoarele exemple mai cunoscute în care întâlnim și ornamentică zoomorfă: iconostasele de la Cotroceni, Filipeștii de Pădure, Măgureni, Costeștii de Vale, Tirgoviște Biserica Domnească, Mogoșoaia, Corbii Mari, Pantelimon și Sărindar din București și Popești Leordeni și ușile mănăstirii Bistrița, Berca, Fedeleşoiu, Surpatele și Colțea. În a doua jumătate a secolului XVIII exemplele se înmulțesc simțitor, încît ne este greu să le enumerăm. Pentru o mai bună ilustrare a frecvenței acestui fel de decorații menționăm că din 44 de opere brîncovenesti create între 1688—1714, 20 au în sculptura lor și elemente figurative zoomorfe. Mai precizăm două lucruri ce ni se par importante: 1) în cazurile compozițiilor alcătuite din motive vegetale și zoomorfe se remarcă o perfectă armonie, de linie și ritm, de fapt un singur mod de a concepe și reda un element inspirat din realitate și 2) trecerea elementelor zoomorfe în repertoriul meșterilor de țară și tratarea lor în spiritul artei populare.

În fața unei asemenea realități căutarea și aflarea unor legături cu arte vecine sau îndepărtate nu poate proba decît existența unui fond ornamental comun unor arii întinse de cultură, fapt pe cît de cunoscut pe atît de nesemnificativ pentru conturarea spiritualității unui popor. Că decorația sculpturii în lemn din vremea lui Matei Basarab nu este ruptă de evoluția ulterioară a artei din Țara Românească și că ea se integrează, prin aceasta, creației specific românești, ni se pare de o evidență clară. Pentru ideea de continuitate și de viziune specifică arta aceasta nu înseamnă însă numai o nouă și importantă dovadă ci și fixarea unor modele de ornamentare ce vor constitui punct de plecare pentru creațiile ulterioare. Ne referim nu la motive ci la temele compoziționale pe care ele le alcătuiesc și chiar la alternanța acestora în compoziția unor frize. De pildă tema păsărilor afrontate ce ciugulesc din fructe așezate într-un vas, întâlnită la Crasna, va fi reluată și redată aproape întocmai pînă la sfîrșitul secolului XVIII, așa cum ne dovedește decorația iconostaselor de la Sărindar din București și Popești Leordeni de la mijlocul secolului XVIII⁸. Tema delfinilor-șarpe cu trupul vegetalizat, afrontați și despărțiți de un motiv vegetal sau tot zoomorf, tot de la Crasna, apare și ea în multe opere dintre care cităm ca cele mai fidele iconostasele de la Măgureni și Mogoșoaia. De asemenea, tema leilor cu jumătatea inferioară a corpului terminată printr-un mînuchi de frunze (fig. 10), așezați afrontați, și care apare într-o alternanță repetată alături de tema delfinilor, va fi și ea folosită mai tîrziu într-o distribuție similară la aceiași iconostas de la Măgureni.

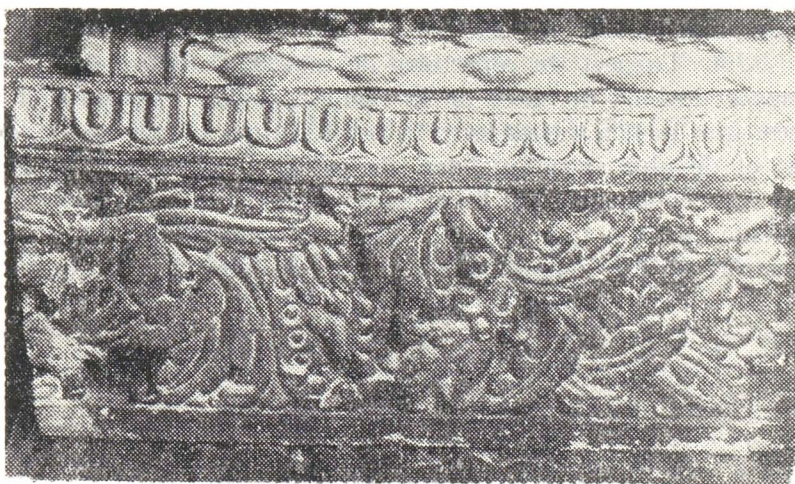


Fig. 10. Crasna, Biserica schitului. Detaliu dintr-o friză sculptată, probabil arhitrava iconostasului.

Dar analiza acestei decorații a scos la iveală date valoroase ce privesc nu numai specificitatea și continuitatea artei din Țara Românească dar și unitatea întregii arte medievale românești.

⁸ F. Dumitrescu, R. Crețeanu, *Elemente din veacul al XVIII-lea la biserica din Leordeni (com. Popești Leordeni)*,

SCIA, 2, 1964 p. 295—306.

Asupra legăturii cu creația moldovenească contemporană aproape că nu mai este nevoie să ne oprim, dat fiind coordonatele comune întregii ornamentici care au determinat atât specificul decorăției moldovenești cât și similitudinile ei cu cea muntenească de la mijlocul secolului XVII. Este suficient pentru aceasta să comparăm frize întregi de la Crasna sau Bistrița cu unele de la Moldovița sau Humor (fig. 7).

Pentru legătura cu creația secolului XVIII, atât din Moldova cât și din Transilvania, amintim doar că iconostasele de la biserica Sf. Ioan Botezătorul din Suceava și Sf. Gheorghe din Iași⁹ și cele de la biserica din Scheii Brașovului și catedrala din Blaj¹⁰ se alătură grupului format din iconostasele de la Sărindar, Șerban Vodă, Pantelimon — din București — și Popești Leordeni, prin similitudinea sau chiar identitatea modelelor decorative.

Acceași gândire și sensibilitate, aceeași concepție decorativă unește arta celor trei provincii românești — dincolo de trăsăturile deosebitoare inerente oricărei dezvoltări artistice — o unitate într-atât de pregnantă încât putem vorbi, pentru acest moment de la mijlocul secolului XVIII, de un singur baroc românesc și nu de unul moldovenesc și de altul muntenească cu iradieri în Transilvania. Prin tot ce demonstrează sculptura în lemn din vremea lui Matei Basarab — din care nu am prezentat decât date cu privire la repertoriu — simțim îndreptățiți să considerăm că arta acestor decenii este de o importanță majoră pentru înțelegerea artei medievale românești¹¹.

LA PLACE DE L'ÉPOQUE DE MATEI BASARAB DANS L'UNITÉ ET LA SPÉCIFICITÉ DE L'ART ROUMAIN. QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR DES MONUMENTS SCULPTÉS EN BOIS

(R É S U M É)

Dans l'ensemble de l'activité artistique de la première moitié du XVII^e siècle, la sculpture en bois — tout comme, du reste, les autres genres d'art — atteint son apogée au temps du prince Matei Basarab.

Les ouvrages de sculpture en bois les plus représentatifs pour l'intervalle d'une vingtaine d'années seulement combien dura ce règne, témoignent — dans le cadre général de l'art valaque — d'une nouveauté prégnante par rapports aux ouvrages précédents et d'une facture supérieure en comparaison des postérieurs.

Sous l'aspect du répertoire de motifs, l'analyse de la décoration dévoile tant la puissante influence de l'art moldave de la même époque, apportant des échos occidentaux, orientaux et russes, que le lien intime avec la tradition qui offrent à cet art tout ce qu'il y a de plus authentique et de plus spécifique dans la création roumaine des trois provinces.

Les conclusions de la recherche sont toutes nouvelles, invitant à une reconsidération du problème quant à l'apport de l'art de la sculpture en bois à la création artistique de la Valachie et au rôle qu'il a joué dans le contexte unitaire et spécifique de l'art médiéval roumain.

⁹ Opera este analizată în detaliu în articolul nostru *Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn în Moldova în sec. al XVIII-lea* în SCIA, 1, 1960, p. 247-235.

¹⁰ De iconostasele din biserica din Scheii Brașovului și catedrala din Blaj ne-am ocupat pe larg în studiul *Iradierea artei brîncovenești în Transilvania*, redactat pentru ed. a II-a

a Istoriei artelor plastice în România (mss).

¹¹ Concluziile cu privire la importanța artei din vremea lui Matei Basarab, locul și rolul ei în evoluția artei din Țara Românească în principal, sint cuprinse în lucrarea dedicată sculpturii în lemn din epoca lui Matei Basarab ce se află în manuscris și din care face parte textul de față.

PORTRETUL DE FAMILIE ÎN DOLJ ȘI ÎN GORJ (1750—1850). INCIDENȚE SOCIALE ȘI STILISTICE

de THEODORA VOINESCU

Cercetările care și-au propus să urmărească paralelismul dintre fenomenul artistic și cel social și au ajuns să pună în lumină incidența dintre condițiile istorice și creațiile de artă corespunzătoare se dovedesc din ce în ce mai eficiente. Este de ajuns să amintim de patronajul artistic care, urmărit în toată complexitatea, a pus în circulație o tipologie de cultură, nevalorificată în trecut¹.

În alte cazuri, un anumit grup social a determinat apariția și frecvența unor opere de artă în măsură să reflecte anumite fenomene politico-sociale, sau în care interferența dintre structurile sociale și cele artistice a determinat la un moment dat, în contextul unei epoci, trăsături tipologice, iconografice și stilistice reprezentative tocmai prin această semnificație a lor. Totodată, acest paralelism a pus în lumină contribuția zugravilor locali, ce devin exponenții picturii pe grupuri sociale, cum este cazul celor privind categoria ctitoriilor vâtafilor de plai.

Problema incidenței dintre condițiile istorice și creațiile artistice corespunzătoare se dovedește eficientă și atunci când este urmărită în evoluția artei românești medievale târzii. Incursiuni în Oltenia, în Dolj și în Gorj, în perioada dintre anii 1750 și 1850 — epocă recunoscută prin profundele preschimbări de ordin istorico-social, în care este implicată boierimea olteană — ne pun în contact cu numeroase exemple revelatoare pentru acest proces al paralelismului dintre structurile societății medievale și formele artistice contemporane lor.

Fenomenul ne apare elocvent reprezentat mai ales în domeniul portretelor de familie — tipologie care s-a bucurat încă din veacul al XVII-lea de o originală și semnificativă dezvoltare —, dacă ne referim la ansamblurile cantacuzinești din perioada brincovenească din Țara Românească, aspect care îmbracă în Oltenia, începînd de la mijlocul veacului al XVIII-lea, o nouă și proprie coloratură.

Nu întîmplător însă acum, ca și în etapa precedentă, această formă este frecvent întîlnită în cuprinsul construcțiilor clasei boierești. Formată acum din reprezentanții unei boierimi sărăcite, intrați în rîndul slujitorilor, cum rezultă din listele întocmite în 1723, în timpul stăpînirii austriece², aceasta depune eforturi de a-și menține și afirma poziția de clasă, nu numai prin recuperări de proprietăți pierdute și legături noi de familie, cît și prin construcții și refaceri de numeroase noi edificii, de predilecție biserici de curte și modeste parohii de sat, toate destinate să sublinieze prestigiul străvechii și neobositei aplecări a neamurilor lor către darurile pioase. Astfel se explică intensă activitate artistică animată de boierime într-un moment dat și în același timp prielnic, cînd domnia nu s-a arătat dornică să investească sume importante pentru construcții de noi monumente, dar totodată nici potrivnică inițiativei susținute a reprezentanților vechii boierimi locale. De aici decurge și caracterul specific al acelor portrete, care redau adevărate genealogii de familie,

¹ R. Theodorescu, *Despre cîțiva „oameni noi”, ctitori medievali*, în *SCIA*, 24, 1977, p. 67—124.

² Ș. Papacostea, *Oltenia sub stăpînirea austriacă. 1718—1739*, București, 1971.

dictate și reconstituite voit de descendenții neamurilor lor boierești, de foști luptători în veacurile XVI și XVII. Aceste ansambluri, fără caracter vădit pretențios, sînt limitate la două sau cel mult patru generații, exprimate într-o succesiune cronologică de portrete de familie, dispuse succesiv sau în grupuri restrînse de părinți și copii. Ele au toate calitatea de a nu urmări origini fictive și făloase, de strămoși îndepărtați și de mare neam, ci de a constitui veridice genealogii istorice, adevărate documente care se mărginesc să redea cu fidelitate linia descendentă a ctitorului.

Cîștigînd semnificație de portret genealogic, portretul de familie dobîndește acum, atît în intenția ctitorului cît și în viziunea zugravilor, o vădită semnificație locală. Portretul își pierde adesea calitatea expresivității figurilor în sine și trăiește mai ales ca simbol, expresie și rezultat al unei necesități de moment, variat din punct de vedere tipologic și compozițional, dar unitar prin semnificație istorico-socială.

Puțin relevat sub acest aspect, fenomenul trebuie și poate fi urmărit, cu atît mai mult cu cît înlînim între aceste imagini și opere de o deosebită reușită artistică. Ele ne pun în contact, uneori pentru prima dată, cu zugravi români locali, care au înțeles raportul dintre comanditari și artiști, sintetizînd în limitele unei lucrări de comandă, procesul de perfectă solidaritate de care a dat dovadă boierimea olteană, din Dolj și din Gorj.

Reprezentative ne apar azi, prin acest proces social și stilistic, portretele de familie ale boierilor Brădescu, din ctitoriile lor de la Brădeștii Bătrîni (1751) și Crețești (1759), cele ale Argentoienilor de la Braloștița (1761), ale Jienilor de la Preajba (1778), ale Poenarilor de la Almăj (1787), în Dolj, ca și cele din Gorj, ale boierilor Bălăcescu, de la Șomănești (1777), ale celor din biserica mănăstirii Strimba (1794), ctitorie a boierilor din familia Rioșeanu, trecuți în catastihul de boieri încă din 1723 ³, printre boiernașii din județul Gorj, cu mențiunea „sărăciți, trecuți între slujitori”, ca și portretele din pictura refăcută a naosului mănăstirii Tismana, repictură făcută în 1766 cu cheltuiala Stancăi Glogoveanu, precum și multe altele, datînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Construcțiile ce le adăpostesc sînt și ele mai puțin făloase. Concepute prin proporțiile lor la o scară mai modestă acestea au structuri de o monumentalitate căutată. Elegante prin simplitatea și măsura unei bune tradiții, acestea sînt executate însă cu mijloace mai puțin costisitoare, înscriind prin încadrarea lor în peisajul istoric local, cît și prin funcția lor de biserică de curte boierești, un moment în evoluția artei medievale românești. Ele nu exprimă trufia unor creații cu larg orizont cultural, ci poartă pecetea unei tradiționale ambianțe de familie. Aceste ansambluri nu sînt lipsite de dorința de fast, exprimată însă cu măsură prin ornamentica sculptată și în stuc, prin monumentalele tîmple de zid, care prin policromia lor caldă și armonioasă — iradiată prin tehnică, motive și material — trădează asocierea influențelor apusului, familiare gustului societății epocii, ca urmare a perioadei stăpînirii austriece, cu cele ale Tarigradului, trăsături vizibile de asemenea și în vestimentație. Din această ornamentică nu lipsește nici preferința și tendința afirmării ideii descendențelor de familie, prin motive heraldice, deși prezența frecventă a vulturilor bicefali ține mai mult de filiera austro-apuseană, decît de cea a îndepărtatului Bizanț.

Nu fără înțeles mai pot fi considerate astăzi multe dintre ansamblurile de portrete votive din pictura tîrzie medievală, ctitoriile unor noi categorii sociale — și anume cea a micii boierimi locale în plină ascensiune, între care se numără alături de ultimii descendenți ai unor familii boierești cunoscute la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, noii proprietari, boiernașii locali, precum și cele ale negustorimii, meșteșugarilor și chiar ale țărînimii. Aci zugravii au reușit — mai ales în Gorj — să redea, prin aceeași modalitate a portretului de familie, aspectele unor noi fenomene sociale.

Astfel, într-un moment în care arta în general este izvorîtă din trufia unei voite și căutate ascensiuni și se manifestă ca expresie a unei necesități sociale, iar artiștii, într-un peisaj de umanism cultural specific evului mediu tîrziu, se dovedesc din ce în ce mai mult preocupați și implicați în acest proces, este firesc a vedea în posibilitățile creatoare și formulele variate pe care portretul de familie le ilustrează, trăsătura caracteristică a picturii acestei perioade, din Dolj și din Gorj. Pe aceste considerente se cuvine a urmări cîteva ansambluri pe care le considerăm repre-

³ G.D. Florescu, M. Romanescu, *Documente privitoare la*

Crețești și Brădești, în *Arhivele Olteniei*, XXI, 1943, p. 102.

zenitative sub acest aspect și a releva în repertoriul zugravilor olteni numele acelor meșteri locali care au participat într-o zonă limitată, dar reprezentativă pentru acest fenomen, ca aceea a Gorjului și Doljului, la ilustrarea procesului de intercesiune social-stilistic local.

★

Un exemplu grăitor pentru portretul de familie genealogic îl oferă cel al boierilor Brădescu din pictura bisericii de curte de la Brădești Bătrâni (Dolj), ctitoria vornicului Constantin Brădescu, fiul boierului Ion Brădescu. Descendenții neamului Brădeștilor aparțineau unei familii cu tradiție, cu strămoși din vremea lui Mihai Viteazul și Matei Basarab. După cum se știe, slugerul Preda I Brădescu luptase alături de marele voievod la Călugăreni (1595) și la Șelimbăr (1599). Ei se bucurau de asemenea și de multe legături de rudenie în rîndul marilor familii boierești, fiind introduși în cercurile Episcopiei Rîmniceului și ale Băniei Craiovei. Averele familiei se redusese mult la sfîrșitul veacului al XVII-lea și primele decenii ale secolului următor, cînd fiul lui Preda Brădescu și mama sa Călina înstrăinaseră pămînturile familiei, fapt pe care îl găsim motivat și într-un document prin mențiunea: „ajungîndu-ne pe noi vremuri de lipsă, în urma soțului meu”. Reprezentantul actualei generații, Constantin Brădescu, ca și în cazul multor familii boierești, se ridică acum din nou, ca urmare a reformei din 1741 a lui Constantin Mavrocordat, potrivit căreia boierimea devenise o boierime de slujbe. Sprijinindu-și puterea pe stăpînirea moșiilor, cît și pe obținerea unui titlu de dregător, recîștigîndu-și astfel poziția, acesta urmează tradiția de ctitor a înaintașilor săi, rezidind în 1751⁴ monumentul cu cheltuiala sa și împodobind biserica cu o nouă pictură (1752–1754). În acest ansamblu zugravul, potrivit cerinței ctitorului, a reprezentat într-un amplu tablou votiv genealogia boierilor Brădești, strămoșii săi, în decurs a patru generații. Potrivit schemei iconografice⁵ întîlnim aci pe Barbu Brădescu, străbunicul său, boier cu renume în timpul lui Matei Basarab și primul ziditor al bisericii; pe fiul acestuia Petru Brădescu (1650–1703); pe descendentul acestuia Ion Brădescu și pe fiul acestuia din urmă, Constantin Brădescu, actualul ctitor, care este reprezentat cu soția, copiii și frații săi. Zugravul a căutat să imprime, prin vestimentație și atitudini, un caracter aulic ansamblului. Lipsite de monumentalitate și de spirit compozițional, portretele (fig. 1) se caracterizează printr-o interpretare stereotipă, cu vădite tendințe spre accentuarea detaliilor fastuoase. Considerații de ordin istoric și stilistic ne determină să atribuim pictura zugravului Danciu, cunoscut iconar. Semnătura sa figurează pe icoanele de tîmplă de la Brădești Bătrâni⁶. Acesta colaborase în 1744 cu Andrei de la Craiova, autorul picturilor celeilalte ctitorii a Brădeștilor, biserica de la Crețești, la decorarea schitului Pietrari (Vilcea). Faptul ca un artist să fie totodată și autorul picturii murale și al icoanelor este un caz frecvent întîlnit la grupul zugravilor de la Hurezi, ca și la alții. Cunoscut ca iconar, cît și ca zugrav, Danciu și-a legat activitatea de centrul artistic al mănăstirii Bistrița și în special de grupul zugravilor din Costești-Vilcea, care era patronat de nume provenite din mediul clerical, ca cele ale Popii Ioan și Popii Tudor. Anumite trăsături ale portretelor de la Brădești, ca de pildă lipsa spiritului compozițional, stereotipia figurilor, înclinația spre detaliu și grafia liniei sînt comune și icoanelor și caracteristice în cazul de față pentru formația artistului de iconar.

Aceeași tendință de subliniere a tradiției de familie se citește și în portretele din pictura bisericii de la Crețești (Dolj), opera lui Andrei zugravul din Craiova, monument astăzi dispărut, ctitorie a aceluiași boier Constantin Brădescu, construită cu șase ani mai tîrziu decît refacerea de la Brădești Bătrâni⁷. Din fragmentele de fresce păstrate azi în Muzeul de artă din Craiova, și din unele fotografii efectuate în decursul tragicei peregrinări, după decapitare, a valorosului ansamblu, rezultă că portretul votiv a fost împărțit în trei panouri, cel din expunerea muzeului reprezentînd grupul străbunilor și în același timp pe cel al destrănării puterii și averii neamului.

Spre deosebire de portretele de familie de la Brădești Bătrâni, unde reprezentarea ctitorilor era concepută conform unei scheme compoziționale succesionale liniare, la Crețești portre-

⁴ Pisania bisericii Brădești Bătrâni, în M. Romanescu, *Ceva despre Brădești*, în *Arhivele Olteniei*, XXXI, 1943, p. 55.

⁵ *Ibidem*, p. 57–58.

⁶ Semnătura zugravului pe icoana Deisis, „Danciul zugrav leat 1762 (1752)” și cea de pe icoana Maicii Domnului cu

Isus „cu mîna de fîrînă a Danciului zugrav”, din biserica Brădești Bătrâni.

⁷ Pisania bisericii Crețești (Dolj), în M. Romanescu, *op. cit.*, p. 56, nota 4.

tele erau dispuse pe generații, în grupe⁸. Primul grup reprezenta pe vechiul ctitor al monumentului din secolul al XVII-lea, boierul Barbu Brădescu biv vel paharnic, pe Ancuța Brădescu, nora sa, cu soțul ei Preda (fiul lui Barbu) și cu două fete, Bălașa și Maria; pe părinții Călinei, soția lui

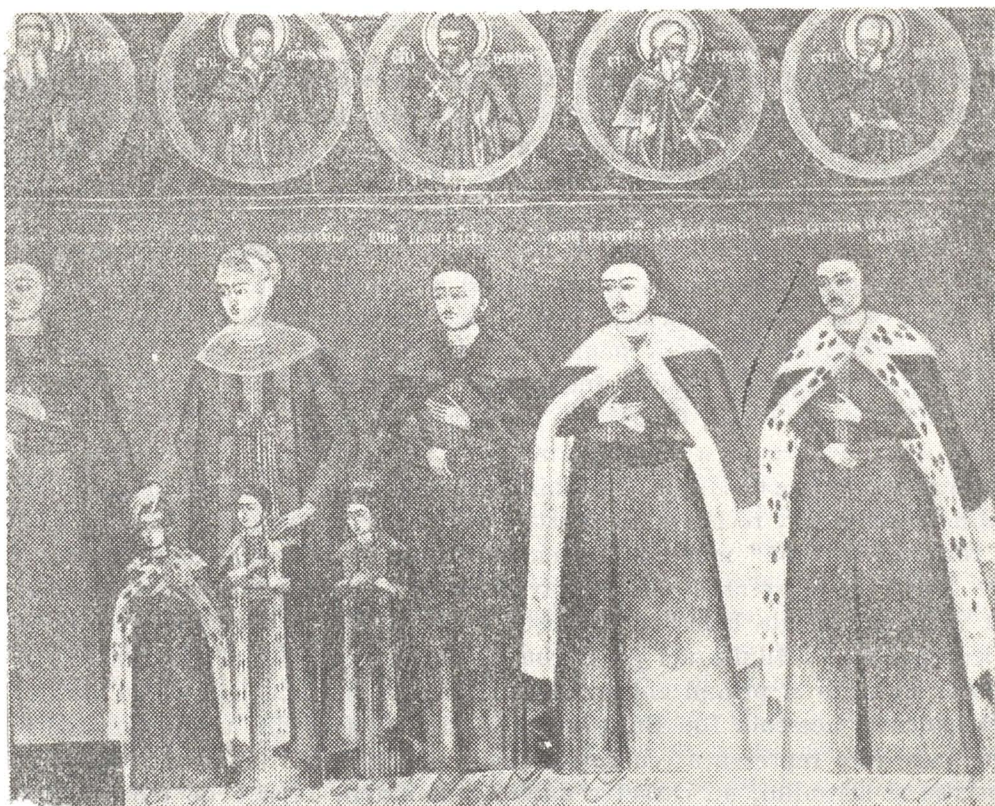


Fig. 1. Brădeștii Bătrâni. Ștefan și Grigorie Brădescu, frații ctitorului.

Ion, celălalt fiu al lui Barbu Brădescu și tatăl actualului ctitor al refacerii din 1757, Constantin Brădescu. Pe panoul al doilea — frescele din dreapta ușii — figurau Constantin biv vel clucer, fiul lui Ion și nepotul lui Barbu Brădescu, împreună cu cei cinci copii, Gheorghe, Constantin, Nicolae, Petre, Șerban, după care urmează Maria și Păuna, cele două soții ale sale, cit și portretul fiului său Ion. Pe zidul nordic zugravul a pictat pe frații lui Constantin, și anume Ștefan, Grigore cu soția sa Dumitrana, urmași de Fota Vlădianu vel clucer și soția sa, Ilinca.

Constituind prețioase documente pentru cunoașterea neamului Brădescu și fiind reprezentative pentru ilustrarea tipologiei portretului de grup de familie al boieriniei timpului, prin compoziție și tratarea acestor portrete îmbracă forme consistente, robuste, chipurile fiind rotunjite și pline, personajele dispuse pe mai multe planuri, costumele redată cu finețe și în detaliu, lucrate într-o coloratură armonioasă, valorată, redată prin tonuri luminoase de alb, cenușiu și trandafiriu. Artistul dă dovadă în același timp de un desen sigur, concentrat în câteva trăsături precise, care prin repetare imprimă figurilor un vădit aer de familie.

Prin portretele de familie ce ne-a lăsat, Andrei de la Craiova face parte dintre zugravii din Oltenia care și-au pus cu prestigiu posibilitățile în slujba boieriniei din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, ca și ceilalți contemporani ai săi, zugravul boierilor Argentoianu de la Brăloștița, cel al Poenarilor de la Almăj și al Jienilor de la Preajba. Puțin cunoscuți sau rămași cu totul în anonimat — dat fiind că pentru toți aceștia lipsese datele biografice — reconstituirea vieții și activității lui Andrei se reduce la analizele stilistice coroborate cu unele inscripții păstrate și mai ales la raportarea acestor măști la condițiile istorice și culturale ale perioadei căreia aparține.

O inscripție citită cu ani în urmă de Nicolae Iorga, privind picturile de la Crețești, semnalează și pe Andrei zugravul în echipa compusă din „Mandea, Diaconul Matei, Stanciu”. Din surse

⁸ Schema iconografică a tabloului votiv din biserica Cre-

țești (Dolj), în M. Romanescu, *op. cit.*, p. 59—61,

documentare știm că în 1751⁹ se termina la București biserica Domnița Bălașa, ctitoria fiicei lui Constantin Brincoveanu, Bălașa Doamna, căsătorită cu Manole Lambrino vel ban. Printre aceste mărturii se numără și o tocmeală din 1750, încheiată de ctitora de viță domnească cu Andrei zugravul, ce-și zice „din Craiova”, pentru decorarea bisericii Înălțarea Domnului din București. Rezultă din text că zugravul se angajează să lucreze numai în cursul verii și-și rezerva dreptul să contracteze pe socoteala sa cu alți zugravi, care să-l ajute. Lucrul trebuie să fie de bună calitate, să se folosească „praf de aur” procurat de client, iar plata, în valoare de 500 de taleri, să fie făcută în tranșe, pe măsură ce zugravul termina o parte din comanda pentru care se angajase.

Circulația meșterilor între cele două centre artistice principale — Craiova și Bucureștiul — era obișnuită, fapt ce subliniază legăturile dintre cele două zone de cultură românească. Aceasta s-a menținut până târziu, dacă avem în vedere că pentru pictarea bisericii Sfântul Dumitru din Craiova, boierii Argentoianu se adresează în 1774 zugravului Ion din București și că, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, Fotache din Craiova decorează cu picturi biserica Sfântul Nicolae din complexul mănăstirii Cernica din București. Alegerea lui Andrei și angajarea acestuia la un preț destul de ridicat lasă să se vadă că zugravul se bucura de un bun renume în vremea aceea. Din nefericire opera lui Andrei executată la București nu se mai păstrează, spre a ne îngădui o judecată de valoare. Alte investigații asupra zugravilor din Craiova și zonele învecinate ne determină să identificăm pe Andrei cu fratele Popii Gheorghe, și acesta tot zugrav, alături de care, în perioada anterioară stabilirii la Craiova, Andrei își desăvârșise formația și colaborase în echipele conduse de fratele său. Astfel îl întâlnim în 1744 la Pietrari¹⁰, în 1747 la Titireciu, în 1753 la mănăstirea Șerbănești¹¹, ansamblul de la Crețești fiind ultimul dintre cele ce cunoaștem azi. Activitatea sa anterioară lasă să se vadă că acesta descindea dintr-o familie de zugravi bine cunoscută în mediul cultural și artistic al episcopiei Rîmniceului și că avusese posibilitatea să se familiarizeze cu pictura brîncovenească, ceea ce explică unele înrudiri ale acesteia cu portretele de la Crețești. Prezența sa în Craiova, în afară de relațiile cunoscute ale ctitorului cu Episcopia de Rîmnic, își mai găsește explicația și în moartea, în 1753, a episcopului Climent, dispariție care a atras după sine întreruperea pentru un timp a activității culturale dirijate de episcopie. Ajuns la maturitate, Andrei s-a simțit acum în măsură să-și deschidă drum singur și să se îndrepte spre Craiova, într-un moment propice, în care boierimea mijlocie iniția atâtea noi ctitorii. Astfel Andrei de la Craiova poate fi considerat, prin portretele de familie ce ne-a lăsat, drept unul dintre primii artiști care au răspuns chemării boierimii oltene la mijlocul secolului al XVIII-lea.

La Braloștița, ctitoria din 1761¹² a boierului Constantin Argentoianu biv vel spătar (fig. 2), acesta își sprijină descendența, în reconstituirea portretului genealogic, pe marea boierime și îndeosebi pe prestigiul boierului Mihai Cantauzino spătarul (fig. 3), cu care se înrudea. Portretul strămoșului cu care se începe linia genealogică a neamului este una dintre imaginile cele mai semnificative, pentru felul în care figura atât de proeminentă a marelui reprezentant al boieriei de neam supraviețuiește în viziunea vremii. Compozițional tabloul votiv îmbracă aici o formă tradițională¹³, în care grupul de familie, redus la părinți și copii, persistă prin repetare succesivă, cu excepția unor figuri mai proeminente, indicate desigur de ctitor. Astfel, dacă linia genealogică fusese dictată de ctitor, este evident că artistului i-a revenit sarcina de a o traduce prin portretul de familie, în care sublinia și accentua prestigiul fiecărui descendent.

La Almăj, în biserica de curte a boierilor Poenaru, zidită de Barbu Poenaru slugerul împreună cu soția sa Catrina în 1787 și terminată de zugrăvit cu doi ani mai târziu, în timpul domniei

⁹ E. Virtosu, *O sută de ani de la înființarea așezămintelor brîncovenești (1838—1938)*, București, 1938, p. X și 98; și N. Stoicescu, *Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *MO*, 5—6 1967, p. 420.

¹⁰ P. Ș. Năsturel, *Fostul schit Buna Vestire din Pietrarii de Jos și Hurezi*, în *MO*, VII, 1955, p. 208.

¹¹ Din pisană de interior a schitului Titireciu, „...și s-au zugrăvit la luna lui octombrie, fiind zugrav popa Gheorghe i bratego Andrei”... 1747, în *BCMI*, 1931, XXIV, p. 69 și 131; și referitor la schitul Șerbănești, în T. Voinescu, P. Oprea, *Meșteri locali în pictura feudală din regiunea Craiova*,

în *SCIA*, 1—2, 1954, p. 218.

¹² Din prisania zugrăvită în pridvorul bisericii Braloștița: „...a fost zidită din temelie cu toată cheltuiala și osteneala dumnealui panu Constandinu Argentoianu b(i)v vel pitari, nepotu de fată dumn(ea)lui Mihai Cantacuzino b(i)v spatari înfrumusețindu-s(ă) c (rupt) și s'au zugrăvit cu blagoslovenia cinstiului și prea sf(î)nțitului episcop Răm(nicului). Nov. Sever(in) în zilele prea înălțatului domn Io Scarlat Ghica Voevod, leat 7270, (1762) O(c)tom(vrie) dn(i) 7”.

¹³ Schema iconografică a tabloului votiv din biserica Braloștița (Dolj), în I.C. Filitti, *Inscripții și ctitori din bisericile Doljului*, în *BCMI*, XXII, 1929, p. 43—44.

lui Nicolae Mavrogheni (1789)¹⁴, Poenăreștii nu apar în portretele de familie ca expresie a unei puternice familii. Sireaua neamului se impune prin succesiunea siluetelor ce se caracterizează prin verticalitatea liniilor neobișnuit de înalte ale corpurilor, dimensionare accentuată și prin cușmele țuguiate de modă țarigrădeană care imprima cortegiului o ușoară nuanță de carnaval. Acestea sînt redată cu o ușoară ironie de spiritul ascuțit al zugravului, care a realizat aici una dintre cele mai reprezentative și expresive lucrări, ilustrînd procesul social propriu boierimii oltene în acel



Fig. 2. Braloștița. Constantin Argentoianu biv vel serdar cu părinții pan Constantin Argentoianu și panița Bălașa.



Fig. 3. Braloștița. Spătarul Mihai Cantacuzino cu soția.

moment. Privite în detaliu, figurile poartă același aer de familie, subliniind o nuanță de răutate în chipurile mai mult urite ale femeilor de toate vîrstele, ce par orgolioase. Toate aceste efigii, ce nu sînt lipsite de eleganță și monumentalitate, par izvorite dintr-un parvenitism propriu proprietarului, pe care zugravul l-a înțeles și investit cu o vădită intenție de subliniere a noțiunii de neam. Poenăreștii și Brăiloi ne apar la Almăj (fig. 4) nu numai ca simbol al unui grup social, dar mai ales ca exponenții unei societăți care se complăce să adopte extravagantele și moravurile specifice domniei unei personalități pline de contradicții ca aceea a lui Nicolae Mavrogheni. Căci asemenea curiozități animează întreaga atmosferă a curții boierești de la Almăj, pe care același boier al vremii s-a complăcut să o îmbrace într-un decor de vădit rafinament, dovedind un gust ce oscila între Occidentul european și Orientul țarigrădean.

Urmînd creațiilor brîncovenesti domnești localizate în jurul centrului artistic de la Hurezi, ca și a celor din timpul stăpînirii austriece, patronate de puternicii proprietari de la Bengești și Bălcești, deținători de înalte funcții și cu veleități nobiliare exprimate prin fast și lux, ctitoria familiei Bălăceanu de la Șomănești¹⁵ (Gorj) se înscrie pe linia unei continuități ascendente întretinută de aceeași categorie socială, boierimea locală. Ctitorul principal, arhimandritul Dionisie Bălă-

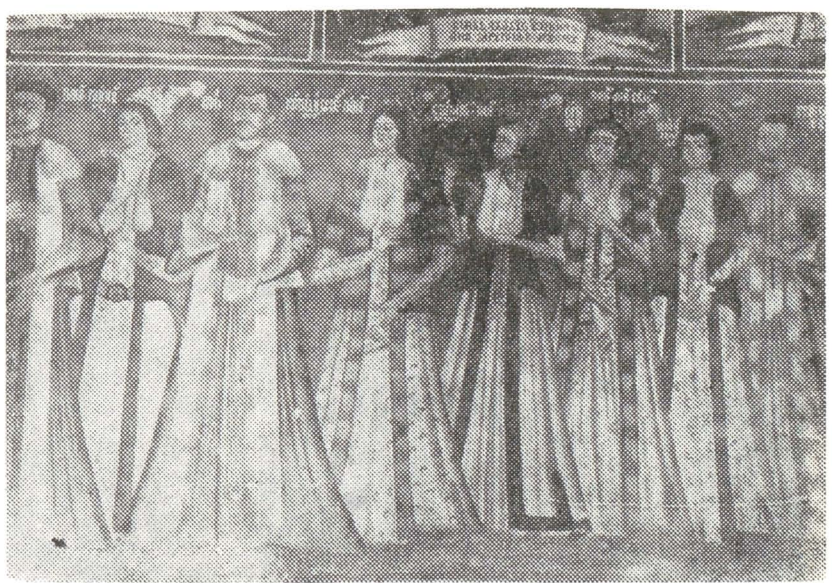
¹⁴ Cf. pisania de piatră, afară, la intrarea în pronaos: „Acestă sfință și dumnezăiască mă(nă)sfire ce să prăz(nu)-iaște hramului sfinților ingeri și a sfințului Necolae s-au ziditu dinu temelii de dumnealui Barbu Poenaru slugeru dimpreună cu cocoana Catrina, leat 1787, mai 16”, precum și inscripțiile execuției picturii de sub portretul lui Nicolae

Mavrogheni: „S-au zugrăvit ačas(tă) sfin(tă) beserică în zilele aces(tul) luminat domnu Io Nicolae Mavrogheni Petru voevodu, Sc(p)(lemvr)ie, 1, 1789”.

¹⁵ Schema iconografică a portretelor din biserica Almăj, în I.C. Filitti, *op. cit.*, p. 44.

ecanu, viitorul stareț al Hurezilor, fiul lui Fota căpitanul, personaj cunoscut prin trecutul său glorios, ca și prin sfârșitul tragic sub zidurile Vienei, în timp lui Șerban Cantacuzino, prin descendența sa boierească a dovedit aceeași rîvnă pentru danii și ctitorii, după cum rezultă din mărturi-

Fig. 4. Almăj. Portretele familiei Brăiloiu.



sirile sale în care întâlneam afirmată cu orgoliu mențiunea : „am zidit biserici din piatră, am răscumpărat moșii”. Totodată el moștenise aceleași calități ale neamului său cunoscut prin credință, iubire de țară și bravură. Însăși biserica din Șomănești, care fusese destinată să adăpostească rămășițele pămîntești ale aceluși venerabil și viteaz strămoș, Fota căpitanul, precum și pe cele ale urmașilor săi direcți, fusese inițiată atît din dorința consolidării prestigiului familiei, cît și din sentimentul de cinstire al unui neam de viteji ai cărui descendenți erau. Începută în 1747 și pictată în 1755 de o echipă de zugravi puțin cunoscuți azi, ca Ioan, Iancu și ajutoarele lor Iane și Matei, care au zugrăvit-o „cu mîinile lor de țărîină”¹⁶, biserica din Șomănești s-a impus ca una dintre cele mai importante necropole a unuia din cele mai de seamă neamuri boierești din Oltenia. Portretele familiei Bălăceștilor păstrează, alături de monumentală reprezentare a portretului lui Dionisie Bălăceanu, aceeași reluare tipologică a portretelor de familie prezentate în grupuri restrînse (fig. 5) ce redau pe frații și surorile acestuia¹⁷. Ele sînt mărturia împămîntenirii unei forme și a unei consecvente continuități. Exemple similare ne oferă ansamblul de portrete executat de zugravul Popa Dumitru¹⁸ la mănăstirea Strîmba, ctitoria familiei Rioșeanu, ca și cele decapate azi din pronaosul mănăstirii Tismana, reprezentînd pe boierii Glogoveni¹⁹, executate în 1766 de Dumitru diacon, care sînt toate izvorîte din același puternic sentiment al legăturilor de familie. Intervine și aici calitatea artistică a multora dintre aceste imagini pendinte de posibilitățile și cunoștințele artistice ale meșterilor respectivi, care au redat uneori cu o neașteptată observare a realității adevărate portrete individuale, cum sînt cel al lui Dionisie Bălăceanu de la Șomănești și cel al jupîniții Păuna de la Strîmba (fig. 6), soția boierului Constantin Rioșeanu vel armaș, care au zugrăvit în 1794²⁰ vechea ctitorie a unchiului său, boierul Stoichiță Rioșeanu, fost logofăt în timpul lui Mihai Viteazul. Această modalitate de exprimare nu rămîne proprie picturii celei de-a doua jumătăți a veacului al XIX-lea, ci se regăsește în ansamblurile portretelor de familie a nenumărați zugravi, care pînă la mijlocul veacului al XIX-lea și-au pus meșteșugul mai ales în slujba boierimii vremii și care, înțelegînd problema raportului comenzii sociale, au îmbrăcat portretul de familie în forme tipologice și stilistice proprii și locale, comune și variate, corespunzătoare semnificațiilor lui istorice și sociale.

¹⁶ Pisania bisericii Șomănești-Gorj, în A. Ștefulescu, *Gorjul, istorie și pitoresc*, Tirgu Jiu, 1904, p. 237.
¹⁷ *Ibidem*, p. 238, schema iconografică a portretelor din tabloul votiv de la Șomănești.
¹⁸ T. Voinescu, *Comori de artă bisericască*, Craiova, 1980,

p. 27.
¹⁹ P.D. Bălașa, *Sfînta Mănăstire Tismana*, Craiova, 1978, p. 45.
²⁰ Pisania și schema iconografică a tabloului votiv de la Strîmba (Gorj), în A. Ștefulescu, *op. cit.*, p. 216—218.

Condițiile favorabile dezvoltării portretului de familie se mențin și în prima jumătate a veacului al XIX-lea, când întâlnim numeroase ansambluri care confirmă nu numai practicarea până târziu a acestui gen, dar și neobișnuit de marea sa extensiune. Majoritatea portretelor păstrate fac parte din cuprinsul unor edificii concepute la o scară modestă, în raport direct cu condițiile



Fig. 5. Șomănești. Postelnicul Fota Bălăcescu, fiul căpitanului Fota Bălăcescu, cu soția și copiii.



Fig. 6. Schitul Srimba. Jupanița Păuna, soția armașului Constantin Rioșanu, cu copiii Barbu și Ion.

materiale mai reduse ale unei societăți alcătuite acum din diferite grupe sociale — boiernași, negustori, meșteșugari — ceea ce explică și necesitatea de cele mai multe ori a participării la edificarea unei biserici a mai multor ctitori, fie reprezentanți ai uneia și aceleiași familii, fie a unor familii înrudite, sau chiar cu totul din afară, care participă prin bani, danii și materiale. Înmulțirea acestora atrage după ea și creșterea numărului portretelor, precum și diversificarea lor. Portretele de familie îmbracă acum trăsături diferite de tipologia și stilistica epocilor anterioare și oglindesc mai mult ca oricând complexitatea unei ambianțe sociale ce reflectă tendințele și felul de viață propriu epocii respective.

Semnificative din acest punct de vedere sînt rezultatele cercetărilor întreprinse asupra unor monumente, localizate geografic și istoric în Dolj și cu precădere în Gorj, zonă care oferă o exemplificare mai bogată. Printre acestea se numără ansambluri ca cele din Groșerea (Gorj), (1808), ctitoria vistierului Barbu Cocoș Crăsnaru, ridicată de acesta împreună cu membrii familiei sale, situată în preajma culei, reședința cunoscută a acestora ²¹, de la Schitul Logrești (Gorj), (1808), realizat cu colaborarea descendenților boierilor Obedeianu și Oteteleșeanu (fig. 7 și fig. 8) și a Popii Ion Tăndălescu ²², de la biserica din Andreești-Scoica (Gorj), (1817), zidită de Constantin Săulescu ²³, ajutat de răposatul armaș Constantin Moscu, de la cea din Ciocadia (Gorj), (1811), zidită de armașul Gligorie Ciocăzan, sprijinit fiind și de alți boieri de vază, ca Șerban Magheru, Nicolae Glogo-

²¹ Pisania bisericii Groșerea (Gorj), în V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*, în *BCMI*, XXVIII, 934, p. 109.

cit., p. 388—389.

²³ Pisania bisericii Andreești-Sevica (Gorj), în V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 107.

veanu și Uță Zorilescu²⁴, ca și cele din ctitoria protopopului Andrei, de la biserica Sf. Nicolae din Tirgu Jiu (1810) fiind ajutat și de slugereasa Stanca Crăsnăreasa²⁵, sau de la Schitul Lainici (Gorj), (1817), ctitorie din indemnul Stancăi Poenaru Măldărească, devenită în călugărie monaha Calistrata, descendentă a unei familii de boieri gorjeni cu multe încercări în Tirgu Jiu și împrejurimi²⁶. De asemenea, din același punct de vedere sînt interesante biserici ca cea de la

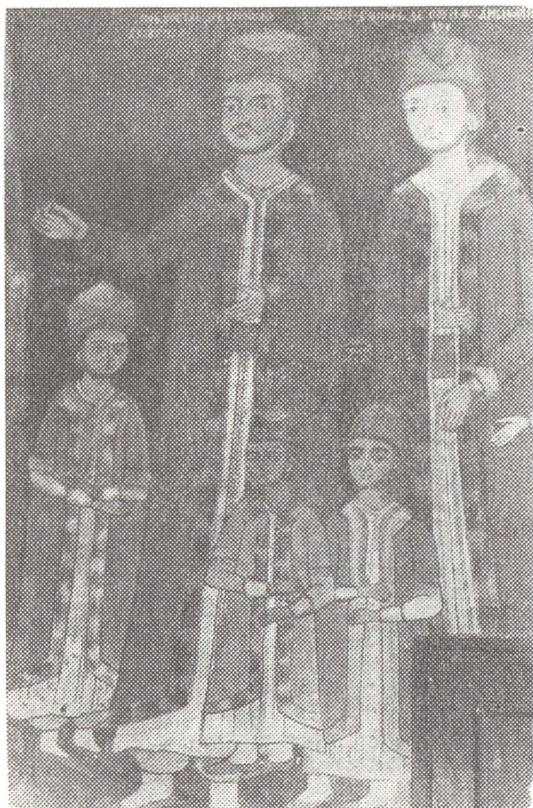


Fig. 7. Schitul Logrești. Iupan Constandin Otetelișeanu biv vel clucer cu soția sa Smărandă și copiii.



Fig. 8. Schitul Logrești. Cooana Smaranda Otetelișeanu cu fiicele Marghioala și Ileanca.

Cartiu — Turcinești (1817), (Gorj), a familiei Cartianu²⁷, cea de la Andreești-Frasin (Gorj), (1817), a familiei Moscu²⁸, cea de la Șitoaia (Dolj), (1819), ctitoria medelnicerilor Dumitru și Gheorghe Bichet, ajutați de boierul Nicolae Șitoianu și de boieroica Maria Socoteanu²⁹ (fig. 9 și 10), cea de la

²⁴ Pisania bisericii Ciocadia : „...zidită din temelie și infrumusețată după cum se vede cu toată osteneala și cheltuiala dumnealui biv ctori armaș Gligore Ciorăzanu, Măria, soția dumnealui și mai ajutorat și dumnealui biv ctori armaș Șerban Măgheriu, Ioana, soția dumnealui, Nicolae, Ilinca, în zilele prea înălțatului domn și împărat Alexandru Pavlovici o totă Rūsia și cu blagoslovenia prea sfinției sale părintelui Kiro chir Nectarie episcopul Rămnicului, Matei, Bălaș, Constandin, Ruxandra, Ion, Măria, Ștefanichia, mona(hi) Ștefan, Paraschiva, Dumitru, Ioana, Stana. Ion meșterul, 7317 (1809)”, citată de Emil Virtosu.

²⁵ V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 119, pisania bisericii Sf. Nicolae din Tirgu Jiu.

²⁶ N.C. Buzescu, *Mănăstirea Lainici și Schitul Locurele Gorj*, în *M.O.*, XXXII, 1980, p. 128.

²⁷ Pisania zugrăvită în pronaosul bisericii Cartiu Tusci-nești (Gorj) „Această sfântă besărică s-au făcut în zilele domnului nostru Eu Gheorghe Carağa vo(i)v(o)du, cu blagoslo-

venia părintelui episcopu nostru Galathionu, cu ajutoriu lui Dumnăzeu cu sfi(n)ții apostoli cu chelt(ui)a la numiiloru titori care au ajutat cu multu cu puțin, iupănu Pătru Cărtia(n)u, coconu Ioniță Cămăra(ș)u, iupănu Costea Grem, iupănu Tudoriu Sârbu, boer Dinu Craznariu, cocoana Saftă, Par(a)schiva Cărtianu, pr(e)oteasa popi Drăghici Iona, Iosăfu Duhov(ni)cu, Blagoslovu monahu, Vasile Mot(o)c, cocona Dracna, Smaranda, Radu, Pălcu, protop(o)pu Andrei scheofilacru, Nicola, Vasilache vătăfu, 1817, Iulie 20, Vasile ereu, Bălașa cri(ă), pop(a) Vasile, di(a)conu Radu, zugrafu olu (Tă(r)gu Jiu). Cilită de E. Virtosu.

²⁸ Pisania bisericii Andreești-Frasin, în V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 107.

²⁹ „...ziditu-sa din temelie această sf. biserică cu hramul Adormirea Maicii Domnului la leat 1819 de Dlor Dumitru și Gheorghe Medelniceru, Nicolae Șitoianu și Maria Socoteanu” — citat din pisania zugrăvită în pridvorul bisericii Șitoaia.

Pițicu — Bumbesti (Gorj), ridicată în 1826 de boierul Răducanu Busuioceanu și fiul său, de la biserica Brădiceni³⁰ (Gorj), ansamblu refăcut în 1829 — 1830 de Șerban Manolescu și Gheorghe Pleșoianu³¹. Tot astfel, asemenea exemple, reprezentative pentru ctitoriile unei boierimi locale,



Fig. 9. Șitoaia. Gheorghe Dumitru Medelnicerul.



Fig. 10. Șitoaia. Panița Maria Socotecanu.

mai întâlnim la Românești (Dolj), (1830), în picturile făcute cu ajutorul unor familii ca Măldăreștii, Ciob, Stolojan și Românești³², la Coțofenii din Față (Dolj), (1831), în biserica de curte a neamului Coțofeanu³³ (fig. 11), la Cărbunești Cărnăreșescu (Gorj), ctitoria din 1780 a cunoscutului boier Mihai Colțescu, pictată din inițiativa fiului acestuia, Mihalache, în 1831³⁴, la Birzeiu Magheru (Gorj), (1824), importantă ctitorie a neamului Magherilor³⁵, la Călugăreasa (Gorj), refăcută de

³⁰ Pisanla săpată în piatră în pridvorul bisericii Pițicu-Bumbesti: „Cu ajutorul sfintei Troiți s-au zidit din temelie și s-au înfrumusețat după cum se vede această sfântă biserică ce se prăznuiește hramu sfintei Adormiri născătoare de Dumnezeu și al sf. părintelui Ioan Botezătoriu și s-au făcut cu toată osteneala și cheltuiala a dumnealui coconului Răducană Busuioceanu din zilele Domnului nostru Io Grigore Ghica voevodă și cu blagoslovenia Prea Sfinției tale părintelui Neofit episcopu Râmnikului leat 7335 (1827).”

³¹ Pisanla bisericii Brădiceni: „Această sfântă mănăstire s-au început în leatul 1829 și s-au săvârșit leat 1832 agost 26 în zilele prea înălțatului împărat Rusii Nicolae Pavlovici și cu blagoslovenia iubitorului de Dumnezeu episcopu nostru Neofit și cu toată osteneala și cheltuiala ce dusă jupin Șerban Manolokescu și badea Popescu și alții au ajutorat logofătul Gheorghe Plesianu” (restul șters).

³² Pisanla bisericii Românești (Gorj): „În zilele prea luminatului Domnu nostru Io Grigore Ghica Voevod s-au

început sfânta biserică și s-au săvârșit în vremea rușilor cu blagoslovenia prea iubitorului de Dumnezeu episcopului nostru Neofit. S-au făcut această biserică cu toată cheltuiala și osteneala acestor ctitori pomenește-i Doamne: dlui stolnicul Constantin Bălleanul, dlui medelnicerul Costache Măldărescu, părintele Partenie Ermonah Brașoveanu, jupan Pătru Ciob, logofătul Constandiu Târbea, jupan Dumitru Costea, Anastasia monaha și a mai ajutorat dlui logofătul Ștefan Romanescu și alții care s-au scris la condică firește care ce nu dat și cit și ajutoare Popa Gheorghe, duhovnicul Teodorescu și s-au început leatul 1820 și s-au zugrăvit în luna lui iunie la leatul 1830 și zugrăvi au fost din Craiova Fotache zugrăf, Dumitru zugrăvul”.

³³ Pisanla bisericii Coțofenii din Față, în N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1908, p. 37—38.

³⁴ Pisanla bisericii Cărbunești-Gorj, în A. Ștefulescu, *op. cit.*, p. 334—335.

³⁵ Pisanla bisericii Birzeiu-Magheru (Gorj), *ibidem*, p. 395,

Fig. 11. Coțofenii din Față.
Boierii Ștefan, Gheorghe și
Grigorie Coțofeanu.



descendenții familiei Bengescu ³⁶, la Stănești ³⁷ (Gorj), (1824), vechea ctitorie a boierilor Obedeni, restaurată de urmașii boierilor Sibescu și Știrbey, la Giureu ³⁸ (Gorj), (1823), unde într-un mediu cu veche tradiție călugărească, postelnicul Dumitru a reînviat (fig. 12 și 13), prin pictura portre-



Fig.12. Giureu. Postelnicul Dumitru și Popa Radu.



Fig. 13. Giureu. Pahomie Cliseriu și Clement monahul.

³⁶ Cf. portretele pictate în biserica Călugăreasa în pro-naos, perete — apus, în stînga ușii jupan Gheorghe Bengescu biv vel paharnic, ctitor, cu copilul jupan Iorgu, alături jupan Gligorie, — în dreapta ușii, jupâneasa păhărniceasa Stanca Bengheasca cu fetițele, alături jupan Ștefan.

³⁷ Pisania bisericii Stănești (Gorj), în A. Ștefulescu, *op.*

cit., p. 188.

³⁸ Pisania bisericii Giureu (Gorj): „Această biserică s-au făcutu vrerea Tatălui și a Fiului și a sfîntului Duh, Amin, și cu începutul lui Pahomie i postelnicul Dumitru...Clement Blagoslovu...”.

telor cu vădită tendință de individualizare o atmosferă de mult uitată. Semnificative pentru decorațiile pictate ele sînt adevărate documente, ca cel de la Vladimir (Gorj), 1835, ctitoria lui Nicolae Gîrbea ³⁹, construită și păstrată cu numeroasele contribuții ale neamurilor boierimii locale, ca și la multe altele, dacă ar fi să mai cităm numai picturile din biserici, ca cea de la Săulești (Gorj) ⁴⁰, 1821 — 1829, cu portretele familiei Săulescu, de la Urdarii de Sus (Gorj), 1836, cu cele ale familiei Urdăreanu ⁴¹, de la Turcenii de Jos (Gorj), 1841, ale membrilor familiei de proprietari Broșteanu ⁴², de la Cilibii (Gorj), 1826, cu portretele boierilor din familia Gănescu ⁴³, de la Hurezani (Gorj), 1834, cu cele ale boierului Gheorghe Hurezan, ce-i zicea și Lipoveanu, și ale familiei sale ⁴⁴, ca și cele de Izvoarele Broșteni ⁴⁵ (Gorj), 1821 — 1841, ctitorie din 1821 a proprietarului Constantin Broșteanu și Radu Cujet, pictată pe cheltuiala lui Alecu Broșteanu la 1841.

Majoritatea o ocupă portretele de familie ale unei boierimii de țară, care își duce viața în cuprinsul proprietăților lor, fie acestea culele întărite ale unor familii frămîntate de condițiile de nesiguranță locală, cum au fost Crăsnarii de la Groșera, fie conacele și casele de țară propice unei vieți mai tihnite, ca cele de la Coțofenii din Față, Curtișoara, Hurezani și altele. Acestea sînt toate în măsură să lase urmărit fenomenul social și modul în care zugravii au înțeles să-l redea la nivelul cerințelor acestei specifice clientele locale. Astfel la Groșera, în ctitoria puțin cunoscută a vistierului Barbu Cocos, din preajma culelor, reședințe ale neamului Crăsnarilor, un zugrav local familiarizat cu viziunea artei populare a redat în tonalități puternice și pure, axate pe o gamă de roșu, verde, negru, galben, cit și în contururi precise și largi, care descriu arabescurile broderiilor de pe veșminte, într-o succesiune ce subliniază descendența directă de familie — tată și fiu — un ansamblu plin de pitoresc, în care se relevă, prin monumentalitatea ei deosebit, silueta ctitorului, în somptuosul său veșmînt de vădită influență balcanică, ce contrastează cu so-

³⁹ Pisania bisericii Vladimiri (Gorj), *ibidem*, p. 258—259, p. 159—360.

⁴⁰ Pisania veche după Sinodiul bisericii Săulești (Gorj) : „Această Sfîntă și dumnezeiască biserică ce să prăsmuește hramul Sf. mai mari voievozi Mihail și Gavril și Sf. Erarch Nicolae s-au zidit din temelie de dlui marele pitar Scarlat Săulescu în letu 1828 săvîrșită de zidit în letul 1829. Tîrnosită adică sfințită luna noembrie 12 zile. Tot în acest let cu toată cheltuiala dlor iar acum în letu 1849 s-au zugrăvit de dlui cu galbeni împărătești cinci zeci (50) spre vecinica pomenire a tot neamul dlor și ciți au ajutat la această sf. biserică să vie în veci pomeniți și ispășite de păcatele lor milostivire făcînd Dzeu asupra tuturor păcătoșilor și isprovită după cum se vede la letu 1849 august 2, zugravi Fotache și Scarlat din Craiova”.

⁴¹ Pisania bisericii Urdarii de Sus (Gorj), zugrăvită la intrarea în pronaos : „Această sfîntă și dumnezeiască biserică ce să prăsmuiască hramu Sfîntului Nicolae și sfîntul Ioanu Botezătoriu s-au început din temelie în zilele prea înălțatului nostru domnu Gheorghe Carağa voivodu cu blagoslovenia fostului episcopu Galactionu, începută de răposatu Ioanu sîn Costache Urdăreanu și cu ajutoriu milostivilor boieri Urdăreni și s-au săvîrșitu acum în zilele prea înălțatului nostru domnu Alecsandru Dimitriu Ghica voivodu, episcopu fiindu părintele nostru Neofit Râmniculu alu acești eparchi și ocărmuitori alu sfîntei Mitropolii cu toată cheltuiala dumnealoru Zamfiru sântu po(l)e(o)xnicu Dumitrache și Ioanu sîn Iosăf, monahu Urdăreni cu ajutori și din partea lăcuitoriloru satului Urdari, 1836 octombrie, Dobre zugrav”.

⁴² Pisania zugrăvită a bisericii Turcenii de Jos (Gorj), în pronaos : „În zilele pria înălțatului alu nostru domnu prințipu (A) Alexandru Ghica voivodu, cu blagoslovenia pria sfinție(i) sale chiru chiru Neofitu episcopu Râmnicu Noulu Severinu, cu ostăniala cătu și cheltu(ia)la ai (e)storiei însători, pomenește d(oa)mne nianmulu acesta : Ștefanu Broșteni soție Anica, ot titori, coconu Alecu ostănituriu, celor mare octitoriu (sic), anul 1839 (sic) s-au început s-au săvîrșit

anulu 1841 iunie 25. Ciucă Căpruriu ostănituru Popa Mihai cleriu i zugravi Tg. Jiu”.

⁴³ Cf. portretele zugrăvite în biserică Cilibi (Gorj) și anume jupan Barbu Gănescu sîn Stoian biv vel sluger, panița Manda Bibescu sin armaș Stoian, jupan Stoian biv vel armaș, panița Bălașa armoșoica.

⁴⁴ Pisania bisericii Hurezani de Sus : „Această sfîntă și dumnezeiască biserică unde să prozmuiește hramurile sfinților S. Nicolae și sfinț(i)loru împărați Constandinu și Elene, a sfinților marilor mucenici Gheorghe și Dimitrie, sfînt sfințitul Ionu Botezătoriu și s-au ziditu acuma cu puteria temelie din nou aici la satul Hurezani de Sus de Gorju plasa gilortului, în zilele luminatului domn Io Alisandru Dimitrie Ghica voivodu, cu cheltuiala și osărdia tuturor celoru ce au avutu bunăvoință doritori de pomenire anume Intii d.d. Dimitrie Gheorghe Hurezanu ce-i zic Lipoveanu, d. Dumitrache sin căpitănu Stoian Gârbia, d. Zamfir bratu d. Doboiță cu d. fiu-să(u), Vasile Hurezanu, d. Dumitrache sin Constandin . . . ; s-au pus tote numele Hurezenilor. Mai sint și alți asemenea ctitori, de au lucratu cu mîinile, ale căroru nume : vii, morți, se au (s-au) trecut la condeia sfîntei biserice, spre pomenire, 1842, Iul(ie) 25 „și pisania zugrăvită : „Tot la arăta(i) mai sus ctitorii s-au infrumusețat și cu zugrăviiala prin mina mea, postelnic Stancu Cărcea ot Craiova dumneal(o)r Dimitrie Hur(e)zan ce-i zic și Lipovean, Dimitrie Gârbea, Zamfir Gârbea, s-au zugrăvit 1843, noemvrie(ie)”.

⁴⁵ Pisania zugrăvită la intrarea în pronaosul bisericii Izvoarele, satul Cursaru : „Această sfîntă și dumnezeiască biserică cu patronagiū sf. es. Nicolae și sf. Alexandru s-a zidit la leatu 1820 de Constantin Broșteanu cu jupineasa Stanca ajutorat fiind de Radu Cupeț cu jupineasa Maria, amîndoi proprietarii din Broșteni și Ceplea. La leatu 1821 a fost pîngărită de turcii cari au scos ochii sfinților cu sulite, adăpostind caii înăuntru. La leatu 1841 s-a zugrăvit pe din afară de Alecu C. Broșteanu cu banii lăsați de Sf. Broșteanu (Fedeleș) . . .”.

brietatea costumului preoțesc, de tipologie veche a bătrînului său părinte, protopopul Ion Crăsnaru.

Întîlnim acum ansambluri de portrete din care se desprinde tendința preluării pînă tîrziu a tradiției portretelor de familie de tipul genealogic, cum sînt cele proprii ctitorilor ultimilor descendenți ai unor familii de mare neam, ca de pildă cele ale Bengeștilor de la Călugăreasa, ale Bibeștilor și Știrbeilor de la Stănești, ale Obedenilor și Oteteleșenilor de la Schitul Logrești. Din același sentiment sînt izvorite și portretele din ctitoriile unora dintre boierii care, ajunși la bătrînețe, se retrag la călugărie, ceea ce explică numărul mare al portretelor de familie ce cuprind figuri de monahi și monahe, rezultate din acest proces sau pe baza transcrierilor testamentare pornite din același sentiment încă viu de profundă îndatorire față de tradiție. Reprezentative prin acest aspect se dovedesc expresivele figuri ale unor asemenea descendenți, printre care relevăm pe cel al lui Iosif monah Fărcășanu și al monahei Catrata, descendentă din familia Poenaru, de la schitul Lainici, al Elisabetei monaha de la Andrești, ca și cel al Pelaghiei de la Coțofeni (fig. 14).



Fig. 14. Coțofenii din Față. Portretul mamei Pelaghia.

Cele mai importante însă pentru ilustrarea genului rămîn cele care înfățișează o boierime de dată recentă, cu origini cel mult de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, din care se trag familiile cu venerabili străbuni în rîndul clerului, figuri proeminente în vremea lor, de protopopi ca Ion Crăsnaru, de la Groșera, Ion Magheru, de la Birzeiu, Popa Tîndălescu de la Tirgu Logrești. Urmează apoi cele în care se ilustrează tendințele de afirmare ale unor familii venite din afară, dar împămîntenite la noi, cum este cea a Mosculeștilor, ai căror reprezentanți, originari din Moscopole, se așezaseră în aceste locuri atrași de posibilitățile de cîștig, care cu timpul le-au permis să ajungă posesori de bunuri și proprietăți, dar și ctitori a numeroase locașuri, ca cele cunoscute astăzi de la Andrești-Frasin, și Brăileștii din Față. Toate se încadrează în rîndul portretelor unei boierime de țară locale, în plină ascensiune. Cele mai numeroase și mai reprezentative pentru fenomenul social al vremii rămîn însă ansamblurile cu portrete de familie care exemplifică procesul de asociere la edificarea unei ctitorii a diferite grupe sociale sau a diferiți membrii ai aceleiași grupe, care toți doresc să-și vadă chipurile pictate într-o formă care să confirme cît mai elocvent prestigiul lor între contemporani, cum sînt cele de la Cărbunești ⁴⁶ (fig. 15), Șitoaia (fig. 16 — 20), Vladimir ⁴⁷. În sprijinul acestui fapt vin și nenumăratele texte explicative ce însoțesc legendele cu numele celor reprezentați și care au tocmă acest scop de a pune în evidență și mai mult calitatea, cît și contribuția adusă ⁴⁸.

⁴⁶ Schema iconografică a portretelor din biserica Cărbunești, pronaos, apus, stînga ușii: polcovnicul Mihai Colțescu, Catrina, soția polcovnicului Mihai Colțescu, Nicolae fiul polcovnicului Mihai Colțescu, Maria soția polcovnicului Mihai Colțescu. În dreapta ușii: Mihalache Colțescu fiul polcovnicului Mihai, Luxa soția coconului Mihalache Colțescu, fiica slugerului George Crăsnaru, cocona Anița Urdăreanca, copii Ion, Ana. Perete miazăzi: Ioan Colțescu fiul Mariei Colțescăi, cocona Ruxandra Colțasca a dumnealui (Ioan Colțescu), fiica medicului George Socoleanu, Dumitrache fiul dumnealui. Perete miazănoapte: George Borsănescu, Ruxandra ego, Bălașa ego, fiica a dumnealui Dumitrache Crăsnaru, copii: Ioan, Constandin, Ioana, Elena, Antoana. Vezi și A. Ștefulescu, *op. cit.*, p. 335—336.

⁴⁷ Cf. schema iconografică a portretelor de la Vladimiro (Gorj), perete — apus, în stînga ușii: căpitanul Constantin sin Vasile Tunșanu, Vasile Tunșanu (tatăl său), Marica soție, marele paharnic și cavaler Gheorghe Magheru, cu un băiat,

În continuare pe peretele de miazăzi: Anita soția sa, Ion sin biv vistier Pavel Vladimirescu, cocona Bălașa soție, jupan Gheorghe Pitu, Petre sin Gheorghe Pitu, Barbu Moscu, Joița soție cu o fetiță. Perete apus, în dreapta ușii: Ioan Nicolae Gârbea, Elena soția, Nicolae Gârbea, tatăl Ioan Gârbea, copil Constandin. În continuare pe peretele de miazănoapte: Zamfira soția dumisale cu Ilinca, Nicolae fratele dlui Ioan Gârbea, dlui Avram Negreanu, Elena Negreanu soția cu 2 copii, Constandin zăd (ginerel) Nicolae Gârbea, Dumitrana, soție cu doi copii, Dimitrie Zgubeanu zed (ginerel) Nicolae Gârbea, Ilinca soția dumisale.

⁴⁸ „Aceste trei chipuri ce ne-am zugrăvit acum Maria postelniceasa ce au dat de danie sîntei biserici 9 stinjeni moșie din hotarul Buteana, asemenea și cu Ion dimpreună cu soția mea Sanda am dat de danie 15 stinjeni moșie sîntei biserici din hotarul Bălteni și de aceea ne-am primit de ne-am zugrăvit dlui armaș Barbu de ctitori spre pomenire”.



Fig. 15. Cărbunești. Polcovnicul Mihai Colțescu, ctitorul, cu soția sa Catrina și fiul lor Nicolae.

Prin participarea din ce în ce mai mare a acestor ctitori de familii diferite, portretul de familie își pierde semnificația sa strict genealogică, care caracterizase creațiile de acest gen în cea de-a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Noțiunea de familie nu mai rezidă, în concepția boierimii veacului al XIX-lea, în reprezentări de tablouri votive cu adânci și îndepărtate origini, ci se sprijină pe contemporaneitate, pe influența și prestigiul de care se bucura în acel moment capul familiei. Prestigiul acestuia depindea în mare parte de numărul descendenților săi direcți, de legăturile de rudenie ale acestora, care decurgeau din căsătorii cu descendenții altor familii boierești în ascensiune ca și ei. Asemenea înrudiri se oglindesc în portretele unor biserici ctitorii



Fig. 16. Vladimir. Barbu Moseu cu soția sa Joița.



Fig. 17. Vladimir. Căpitanul Constandin Tușanu cu părinții săi.

Fig. 18. Vladimir. Portretul marelui paharnic și cavalier Gheorghe Magheru în tabloul votiv alături de părinții acestuia.



Fig. 19. Vladimir. Constandiu, ginerele lui Nicolae Gârbea, cu soția sa Dumitrana și Dimitrie Zgubeanu, ginerele lui Nicolae Gârbea.



Fig. 20. Vladimir. Ioan Nicolae Gârbea, ctitorul, cu soția sa Elena și tatăl său Nicolae Gârbea.

boierești, cum sînt Cărbuneștii și Vladimir, și din care aflăm că Mihalache Colțescu, fiul polcovnicului Mihai Colțescu, era ginerele lui George Crăsnaru, precum Ruxandra, soția lui Ion Colțescu (fig. 21), fiul acestuia, era fiica medelnicerului George Socoteanu, că Dumitru Crăsnaru era socrul lui George Buesănescu (fig. 22), după cum între portretele de la Vladimir apar figurile unor descendenți ai familiilor Moscu, Magheru și Vladimirescu prin aceleași relații de rudenie.

Prin acest proces ce ține de diversificarea prin participare a unui număr cît mai mare de reprezentanți, portretul de familie își pierde unitatea compozițională și lasă mai mult teren tipologiei portretului de familie conceput pe grupe restrîuse — soț-soție, părinți-copii — cum este cazul la Urdarii de Sus⁴⁹ (fig. 23 și 24), unde un artist ca Dobre zugravul a redat într-o succesiune de portrete de grup, ce se repetă ritmic cu vădit caracter de sine stătător pe reprezentanții principali ai familiilor boierilor Urdăreanu. Portretul de familie își păstrează și în această formă însă caracterul de clasă, fiind permanent alimentat de aceeași tendință a afirmării rangului, prestigiului și poziției ctitorilor în cadrul noilor condiții sociale. Astfel nu trebuie să ne mire cînd la sfîrșitul primei jumătăți a veacului al XIX-lea întîlnim încă texte ca acesta: „Dorese a se zidi un sfînt locaș în proprietatea mea Girbovu, a zis răposatul Biță la finitul vieții sale în anul 1844”, sau ca cele prin care mulți dintre acești boieri își revendicau dreptul de a-și vedea chipurile pictate alături de ceilalți ctitori mai vechi, cum se întîmplă la Cilibii. Toate aceste măsuri, dar mai ales tipologia și unele preocupări în direcția studiului după natură, cu toate stingăciile meșteșugului, lasă să se vadă stadiul drumului parcurs în decurs de mai bine de un secol de acest gen, precum și nevoia precizării acelor forme care aduc atît de des în discuție problema reușitei artistice a portretelor medievale tîrzii. Căci din aceste stingace, dar semnificative interpretări ce păstrează același fel de a privi, la care atitudinile rămîn rigide, poziția frontală ca umare a unei tipologii comune, îmbrăcămîntea proprie modei momentului, în care se caută a se reliefa prin accesorii trăsături care relevă viața membrilor familiei respective, fapt ce subliniază formele unei permanente și adîncite intercesiuni, trebuie căutată dorința de a depăși o stare socială anterioară, cît și drumul ulterior al picturii românești. Asemenea portrete de grup își găsesc corespondența în tipologia portretelor de familie ale burgheziei veacului al XIX-lea, opere ale primitivilor picturii românești, al cărei gust și aceeași tendință de afirmare își găsesc modalitatea de exprimare în portretul de familie de șevalet, ce se bucura ca și în trecut de aceeași largă dezvoltare. De aceea, în evoluția acestui tip de portret nu poate fi vorba de o întrerupere, ci de o continuitate, care își găsește originea în îndepărtatele portrete votive ale domniei și marii boierimi și care, suferind fluctuațiile tipologice și stilistice determinate de condiții politice și sociale corespunzătoare epocilor succesive istorice, a îmbrăcat forme corespunzătoare vremii, îmbogățindu-și permanent conținutul și modalitățile de exprimare.

Rămîne permanent valabilă calitatea de document a tuturor acestor reprezentări, adevărate autologii de familie, care ne permit a le situa într-un cadru social local și care, prin veridicitatea veșmintelor, cu multiple incursiuni în moda europeană, prin ierarhizări de vîrstă, subliniază cu știință diferențele de generații și grupuri sociale, fapt ce marchează același proces reprezentativ pentru perioada de trecere ce caracterizează sfîrșitul artei medievale tîrzii.

De unele dintre aceste ansambluri se leagă numele unor artiști cunoscuți la vremea lor ca Popa Mihai din Tîrgu Jiu, autorul picturilor de la Ciocadia, schitul Lainici, biserica Sf. Nicolae din Tîrgu Jiu, Turcenii de Jos, Broșteni-Izvoarele; Dobre, zugravul picturilor de la Urdarii de Sus; Radu ierodiaconul din Tîrgu Jiu, care a lucrat la Cărbunești și alte monumente din regiune; Matei de la Craiova, autorul picturii de la Cărbunești; Diaconul Zamfir din Bălești; Constantin zugravul și alții, care cu toții au avut un rol precumpănitor în ilustrarea procesului de intercesiune pe calea portretului de familie. Căci deși ansamblurile și chipurile ce au lăsat, cît și modalitățile com-

⁴⁹ Schema iconografică a tabloului votiv de la Urdarii de Sus (Gorj). Perete — apus: Sf. Nicolae (îne biserica cu Sf. Ioan Botezătorul ca ctitori de o parte și de alta a ușii. În stînga ușii: Zamfir sin polcovnicul Dumitru Urdăreanu cu Dumitru copil, Manda soția dumisale cu Nicola copil, îmbrăcat cu uniformă de liceu, Anica. Perete miazăzi: Ion sin Dumitrașcu Urdăreanu cu Iordache copil și Maria soția dumisale cu Constantin copil îmbrăcat în uniformă de școlar (înlînd un abecedar în mînă. Dincolo de fereastră: Dumitrașcu

Constantin Urdăreanu cu copilul Zamfir, cu Stanca soția dumisale, cu Gheorghe copil școlar. În dreapta ușii — apus: Ion sin Iosif monahul Urdăreanu cu copii Gheorghe și Costandin, Elena soția dumisale cu fetița Mona. În continuare pe perețele de miazănoapte: Spiridon sin Mihalache Urdăreanu, junker (în uniformă de ofițer), începătoru sfîntului locaș, Elenka soția dumisale, Ion sin Costache Urdăreanu, Maria soția dumisale, Dumitrașcu Urdăreanu brat sin Costache Urdăreanu.



Fig. 21. Cărbunești. Ioan Colțescu, fiul polcovnicului Mihai Colțescu, Ruxandra soția sa, fiica medelnicerului George Socoteanu, cu fiul lor Dumitru.



Fig. 22. Cărbunești. Gheorghe Bucșănescu cu familia.



Fig. 23. Urdarii de Sus. Ion, fiul monahului Urdăreanu, cu soția Elena și copiii Gheorghe și Constandin.



Fig. 24. Urdarii de Sus. Ion, fiul lui Dumitrescu Urdăreanu, cu soția Maria și copiii Iordache și Costandin.

poziționale și stilistice pe care le-au utilizat sînt variate ca formă și ca reușită artistică, ele au toate, în aceeași măsură, calitatea să exprime în unanimitate legăturile cu epoca și să pună în valoare trăsăturile caracteristice societății contemporane. Artiștii sînt localnici și sînt alături de cîțori exponenții societății în care au viețuit și despre care ne-au lăsat remarcabile mărturii figurative. Folosind deopotrivă portretul genealogic, cît și cel al grupului de familie, zugravii și-au propus să imprime unora dintre cei reprezentați vădite trăsături care să permită nu numai identificarea prin accentuarea anumitor detalii a celor reprezentați, dar și unele tendințe de individualizare. Dar mai presus de orice, rolul precumpănitor al acestora constă în ilustrarea în forme variate a procesului de intercesiune prin care portretul de familie a îmbrăcat o formă tipologică și stilistică locală, corespunzătoare procesului social al boierimii oltene, în perioada istoriei și artei medievale tîrzii.

Nici cu aceste considerații nu putem socoti totuși analiza portretului de familie închisă ci, dipotrivă, acestea confirmă necesitatea studierii fenomenului pe etape și grupuri sociale, metode care pun mai bine în valoare permanența genului, coexistența mai multor tendințe, inerente procesului de trecere de la viziunea medievală la cea a perioadei moderne timpurii, cît și adaptarea la noi forme stilistice. Diferențierile nu se pot deduce numai din varietatea vestimentației, ci trebuie căutate în orizontul lărgit care caracterizează societatea și arta sfîrșitului evului mediu românesc, în contextul cărora portretul de familie s-a dovedit receptiv și favorabil unor variate și noi experiențe.

LE PORTRAIT DE FAMILLE EN OLTÉNIE (DÉPARTEMENTS DE DOLJ ET DE GORJ) ENTRE 1750 ET 1850. INCIDENCES SOCIALES ET STYLISTIQUES

(R É S U M É)

L'auteur met en lumière le rapport entre l'image plastique et les changements sociaux que reflètent les fondations religieuses d'une province roumaine riche en monuments, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Les portraits votifs — de véritables généalogies de famille — sont remarquables par leurs élégance et variété, évoquant un paysage d'histoire locale hautement significatif pour l'histoire de la société roumaine à l'aube des temps modernes.

Le « portrait généalogique » d'autour de 1800 représente la preuve des mutations sociales et artistiques qui préparent l'avenir. Quant aux formules stylistiques employées par les peintres locaux — où tradition et nouveauté se retrouvent à chaque pas — elles relèvent également d'une vision proche du modèle postbyzantin de l'époque brancovan et proche à la fois d'une vision réaliste vouée à une carrière remarquable dans l'art roumain moderne.

MODE DE TRANZIȚIE ÎN ROMÂNIA SECOLULUI AL XIX-LEA

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

P reludiul marelui cv innoitor ce avea să fie secolul al XIX-lea l-a constituit cumpăna dintre el și veacul precedent, perioadă care pentru țările române a fost foarte bogată în prefaceri ce afectau toate domeniile vieții. Acest reviriment s-a resimțit din plin în primul rînd în cotitura ireversibilă pe care au luat-o modele înspre Occident, ele fiind, de fapt, primul pas, și cel mai sigur, de primenire a învechitelor matrice culturale și cutumii de aici. Această orientare spre Apus avea o ascunsă și, aparent, inofensivă notă politică, în ea rezidind formele incipiente, timide, de emancipare față de Sublima Poartă. Era afectat mai întii nivelul formal, superficial, al vieții prin modele adoptate pentru ca, mai apoi, să se atingă profunzimea problemelor sociale și intelectuale: se schimbă veșmintele, se adoptă mobilier și bucătărie de stil european, se cîntă la pian și se dansează mazurcă sau vals, se vorbește și se citește franțuzește, nemțește sau italianește și copiii sint trimiși la studii în străinătate. Și cu aceasta asimilarea în lumea Europei este împlinită pe de-a-ntregul, smulgînd țările române din izolarea, la granița dintre civilizații și culturi, în care o dorea Imperiul Otoman. Chiar în acea epocă de transformări, clarvăzătorul călător și memorialist William Macmichael constatare neliniștea cu care Stambulul vedea schimbarea portului: „Sub ochiul gelos al suspiciosului guvern al Turciei articolul de îmbrăcăminte nu este deloc un subiect de mică importanță; iar folosința costumului Europei civilizate ar fi considerată o inovație la fel de primejdioasă ca și adoptarea celor mai luminate vederi de politică modernă”¹.

Cei mai receptivi și mai atenți la insolitul și schimbările din Principatele Române erau, cu siguranță, călătorii străini * care, cu ochi proaspeți și curioși, observau toate detaliile ce diferențiau restul lumii de aceste Porți ale Orientului supuse, prin amplasamentul lor geografic și prin evoluția evenimentelor istorice, la atîtea influențe și modificări succesive — unele doar fantezii de moment, mode trecătoare, altele adoptate, împămîntenite și adjudecate în sfera tradițiilor locului.

Începînd analiza de la mare spre mic, să ne referim întii la arhitectură, interior și artă ambiantă. Lipsa oricărei preocupări pentru urbanism era șocantă, mai ales datorită marelui contrast pe care îl ofereau toate orașele mai mari prin alăturarea de rezidențe somptuoase și maghernite sordide, de grădini îngrijite ale palatelor și mîdăne unde erau crescute păsări domestice și erau garate carele cu boi, de case înalte și joase, de fațade la stradă și case în fundul unor curți enorme în care se putea manevra și un regiment (cum se lăuda, fără a exagera prea mult, o boieroaică²). Chiar și după mijlocul secolului totul este aproape la fel: ofițerul Moritz Edler von

* Vezi și H. Stănescu, *Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași, S.C.I.A.*, 3—4/1955, p. 324—338.

¹ William Macmichael, *Journey from Moscow to Constanti-*

nople in the years 1817, 1818, London 1819, p. 119.

² *Bucureștii în anul 1857. Călătoria șefului socialist Ferdinand Lasalle*, în *Calendarul Ligei Culturale pe anul 1926*, p. 38.

Angeli, venit în 1854 la Iași cu trupele de ocupație austriece, nota în memoriile sale că în acel oraș nu exista nicăieri un șir neîntrerupt de case în afara „Uliței mari”, terminată cu o piață ce avea pe laturi cazărmi și era închisă de palatul domnesc. Dar în spatele palatului se deschidea o rîpă unde se aruncau gunoaiele³. Nu e vorbă că nici hotelurile de lux, precum „Hotel de Londres” din București, nu dispuneau de vreun punct sanitar, astfel că un călător avea toată dreptatea să se lamenteze : „(...) vai de tine cînd se apropie ora care îți amintește de anumite trebuințe, absolut necesare”⁴.

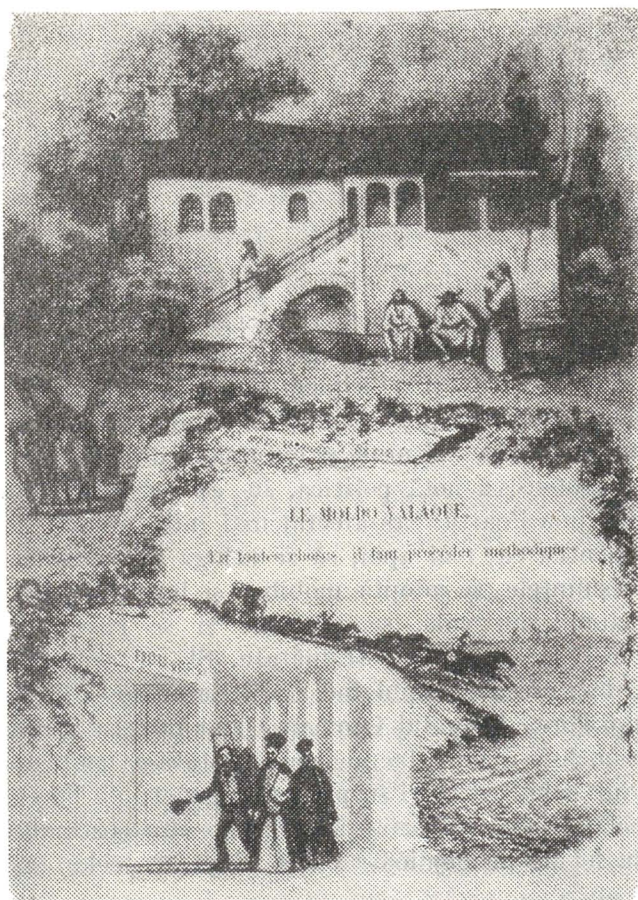


Fig. 1. Chintesența imaginii pe care și-o făceau străinii despre Principatele Române în frontispiciul capitolului „Les Moldo-Valaques à Paris” de Stanislas Bellanger, din volumul *Les étrangers à Paris* (1844).

Incongruențe se sesizau și în melanjul de stiluri și de materiale al clădirilor ca și forma în care acestea erau confruntate cu elemente nedemne de o locuință cu pretenții — „[...] coloane de marmură susțineau acoperișuri de paie; mari săli cu lambriuri aurite erau acoperite de tavane din lemn cioplit grosolan; iar în curtea principală o mică și elegantă capelă bizantină stătea lângă un vast și murdar coteț de ciini [...]; ostentație amestecată cu neglijență : [...] mătura servitoarei bucurîndu-se de o sinecură în coridorul principal, împreună cu o cîrpă de șters praful care atîrnă totdeauna peste balustrada din lemn de trandafir a scării celei mari”⁵. Era firească această mixtură cînd chiar locatarul își făcea planurile, cum povestește James Henry Skeene despre un boier care, pasionat de arhitectură dar total ignorant în secretele acestei arte, făcea mereu schițe adăugînd noi și noi camere, culoare, scări, balcoane și chiar corpuri întregi de clădiri la cea deja existentă, pînă cînd structura obținută era totalmente nelocuibilă iar proprietarul nu mai știa nici cum să intre nici cum să iasă din propria-i casă⁶. Gustul în derivă al edililor era sesizat de aceiași călători și în nefericita opțiune, dictată de grandomanie, spre stilul gotic în reconstrucția unei

³ I. G. Caragen, *Un ofițer austriac despre Moldova (pe la 1854)*, în *Revista Istorică*, nr. 3—6/aprilie—iunie, 1920.

⁴ Bucureștii în anul 1857, p. 40.

⁵ [James Henry Skeene], *The Frontier Lands of the Christian and the Turk, Comprising Travels in the Regions of*

the Lower Danube in 1859 and 1861 by a British Resident of Twenty years in the East, London 1863, vol. I, p. 336, vol. II, p. 22.

⁶ *Ibidem*, vol. I, p. 336—337.

biserici (distrusă de incendiul catastrofal care mistuise Bucureștiul la 1847), care era străin atât de cult și tradiție cât și de felul de înțelegere al localnicilor (fapt remarcant, cu stupoare, și de pictorul Auguste Lancelot); restaurările monumentelor se făceau în același fel neinspirat și vulgar, iar mănăstirile, de obicei părăginite, nu se bucurau de acest privilegiu decât dacă domnitorul le alegea ca reședințe de vară, fapt pentru care erau renovate ⁷.

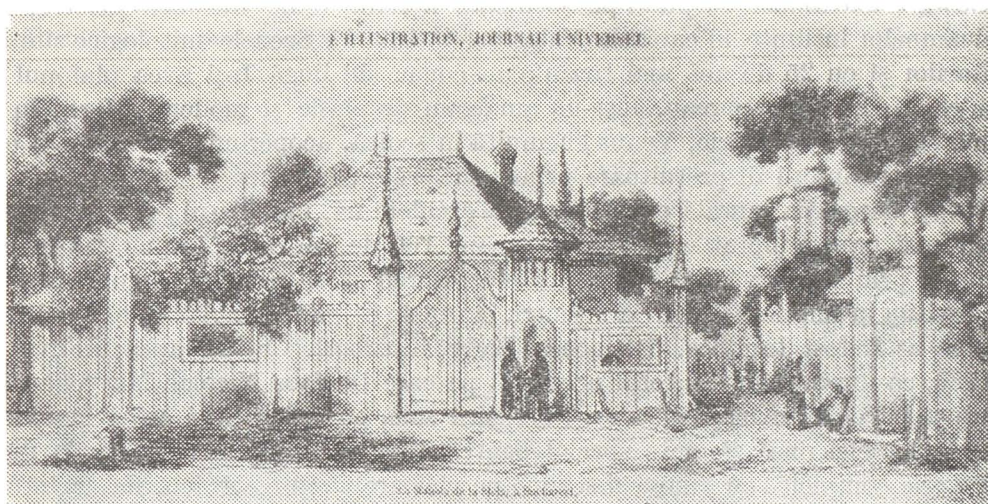


Fig. 2. Mahalaua Stelea din București așa cum a cunoscut-o Charles Doussault în deceniul al cincilea, cînd locuia acolo.

Străzile, unele întortochiate și înguste, periculoase pentru pietoni dacă se întâlneau două trăsură, nu erau pavate cu piatră ci acoperite cu bușteni de stejar care, din cînd în cînd, atunci cînd putrezeau sau se toceau prea mult sub roțile caleștilor ce le băteau zilnic, erau înlocuiți. Reverendul Robert Walsh, semnalînd acest aspect ca cel mai remarcabil al țării, rămîne totuși uimit de preferința pentru perisabilul lemn și nu pentru piatra durabilă, care exista totuși din abundență, considerînd ca foarte propriu numele de „poduri”, ce-l dădeau localnicii străzilor, pentru că acestea nu erau altceva decît poduri plătite peste râuri de murdărie și noroi ⁸. Praful și glodul erau marii dușmani ai orașelor. Însotînd trei prinți persani în drum spre Constantinopol, James Bailie Fraser oprindu-se o vreme la București în 1836 nu-și poate stăpîni ironia la adresa lacurilor particulare de noroi care înconjurau fiecare casă în vreme de ploaie ⁹. De aceea trăsurile de toate felurile — care făceau pe toți străinii să se mire de mulțimea lor, comparînd Iașul și Bucureștiul cu cele mai mari capitale ale Europei — nu erau neapărat un lux — deși mulți îl transformaseră în așa ceva — ci o necesitate.

Fiindcă în timpul nopții întinericul orașelor era perfect, la finele secolului al XVIII-lea neexistînd vreun sistem de iluminat, masalagii alergau înaintea și în jurul trăsurilor cu făclii aprinse (de obicei bețe de brad cu măciulie de rășină la capete cărora li se dădea foc). La 1812, Ioan Vodă Caragea are inițiativa obligării pietonilor întirziați de a purta cu ei un felinar aprins, iar din 1815 tot el instituie eclerajul public prin plantarea la fiecare a șaptea casă de pe Podul Mogoșoaei, de la capătul lui pînă la Curtea Veche, de stâlpi cu felinare, în care ardeau luminări de seu. Iluminatul nocturn era așa un eveniment urban încît el însoțea, ca un spectacol, serbările importante și era menționat de presă ca un mare privilegiu — „Sara toată politia au fost înluminată” cum spune Gheorghe Asachi în buletinele sale de știri din Iași, la zilele de nume și de naștere ale domnitorului și la alte ocazii festive ¹⁰.

Dacă exterioarele erau de multe ori părăginite, neîngrijite sau chiar neterminate, interioarele palatelor domnești și ale marilor boieri erau totdeauna fastuoase, deși aranjate uneori cu

⁷ Ibidem, vol II, p. 199; A. Lancelot, „De Paris à Bucarest”, în *Le Tour du Monde*, 1866, I-er semestre, p. 205.

⁸ Rev. R. Walsh, *Narrative of a Journey from Constantinople to England*, London, MDCCCXXVIII, p. 236-237.

⁹ Constantin I. Karadja, *Visita unor prinți persani la*

București în 1836, în *Revista Istorică*, nr. 4—6/aprilie—iunie 1931.

¹⁰ *Albina Românească*, nr. 89/10 noiembrie 1838; 97/8 decembrie 1838.

un gust discutabil de acumulare și înzorzonate excesivă, greoaie, de amintire orientală. Palatul domnesc din Iași, pe care generalul conte Alexandre de Langeron îl vede cu ocazia campaniei rusești din 1790, îi pare pedantului francez imens dar prea puțin decorat¹¹. Sensibil la tot ce era produs în țara sa, William Macmichael observă că în palatul lui Caragea Vodă se afla un covor englezesc¹². Unele case aveau pereții acoperiți cu fresce cu subiecte galante — beigneuse, nimfe, Diane, pictate în mărime naturală și cu multă măiestrie de artiști italieni — ceea ce-l face pe locotenentul de dragoni James Edward Alexander să pună pe socoteala acestor teme bucolice lascive, un oarecare libertinaj al doamnelor întâlnite în capitala Valahiei la 1826¹³. Scenele mitologice sînt încă în grațiile comanditarilor și cu 25 de ani mai târziu: un conac de lângă Iași avea plafonul decorat cu medalioane și casete în care apăreau, într-un amalgam de clasic și modern, Marte în cămașă de zale și cu cizme răsfrite, de călărie, Venus ghemuită în scoică, acoperindu-se rușinoasă cu un enorm evantai și Junona privind-o cu disprețuitoare printr-un lornion¹⁴.

Dacă totuși decorația murală era de factură occidentală, mobilierul, de aceeași proveniență, a fost cu mult mai greu adoptat căci, după aproape 100 de ani de la impunerea modelor și obiceiurilor orientale prin venirea fanarioților, era foarte greu să se renunțe la comodele sofale pline de perne, ce invitau și impuneau lenevia, pentru scaunele ce păreau rigide și tari indiferent de stil și oricît de bine ar fi fost tapitate. De aceea Lady Elizabeth Craven avea motive să fie consternată, la 1786, că după primirea total orientală pe care i-o face Nicolae Mavrogheni, trîntit pe divan, sub tuiuri și celelalte însemne ale investiturii sale, cu dulceață și cafea luată în zgomotul asurzitor al metehanelei pusă să cînte special pentru distinsa vizitatoare, seara, la dîneul oficial, găsește o sufragerie completă, cu „mese și scaune pe picioare”, și un serviciu de argintărie (evident de proveniență englezească, cum constată ea, cu mîndrie națională) pe care mesenii autohtoni știu să le folosească!!! Totuși, muzica orientală o urmărește, ca Nemesis, cîntînd nu numai în tot timpul mesei ei, ca un favor domnesc, însoțind-o chiar și la plecare, pe străzile adormite ale Bucureștiului — spectacolul hilar ce-l prezenta trecerea caleștii, pe la orele 11 din noapte, însoțită de 100 de masalagii, ce-i luminau calea, și de instrumentiștii care loveau cu furie talgerele, tobele și suflau cu zel în trîmbițe, trezind tirgoveții și făcînd să latre cîinii, au adus-o pe, altfel sobra nobilă englezoaică, să uite de etichetă și să izbucnească într-un homeric hohot de ris¹⁵.

Încă de la finele secolului al XVIII-lea se făceau comenzi de mobilier în străinătate. Barbu Știrbei cerea la 1792 „doăsprezece scaune cu postav fistichiu (...) și doă canapele (...) cu asemenea postav fistichiu”¹⁶ (verde deschis, ca fisticul, n.n.). Catherine Slatinian și Catherine Philippesko Balsch solicită scaune, fotolii și canapele în 1831 și, respectiv, 1832¹⁷, iar Constantin Brăiloiu dorea, la 1824, tapet pe care-l numea „pînză de cea zugrăvită ca o materie”¹⁸. Mobilier european exista suficient dar nu era folosit decît în ocazii speciale, la vizite simandicoase ale unor personalități din străinătate, după cum s-a văzut mai sus, pentru a li se dovedi că și aici pătrunsese civilizația și oaspeții să nu se simtă stingheriți. În mod obișnuit însă ele erau doar un decor de care localnicii se țineau cît mai departe. Neobișnuința lor este evidentă în memoriile șederii la București, începînd din 1831, a pictorului ungar Barabás Miklos, care vede în casa Cantacuzino o societate de vreo 10 boieri care, deși adoptaseră noua modă a fracului, stăteau turcește pe jos alături de scaune, fumînd din ciubuce lungi și ținîndu-și jobenele pe cap, precum ișlichele de altădată¹⁹. Deși era de presupus că la mijlocul secolului folosința mobilierului apusean se generali-

¹¹ [General conte Alexandre de Langeron] *Jurnalul res-bdielor făcute în serviciul Rusiei la 1790 de Generalul Comite de Langeron*, în *Documente privitoare la Istoria Românilor*. Urmare la colecțiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki, supliment I, vol. III, București, 1889, p. 80.

¹² William Macmichael, *op.cit.*, p. 113.

¹³ James Edward Alexander, *Travels from India to England Comprehending a Visit to the Burman Empire and a Journey through Persia, Asia Minor, European Turkey, &c. in the years 1825—26*, London, 1827, p. 235.

¹⁴ James Henry Skeene, *op. cit.*, col. II, p. 22.

¹⁵ [Lady Elizabeth Craven], *A Journey Through the Crimea to Constantinople in a Series of Letters from the Right Honourable Elizabeth Lady Craven to His Serene Highness The*

Margrave of Brandebourg, Anspach and Bareith, Dublin, MDCCCLXXXIX, p. 389, 394, 396—397; G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 537; idem, *Nicolae P. Mavrogheni și Lady Craven*, în *Portrete și evocări istorice*, Edit. Minerva, București 1986, p. 47, 49, 51.

¹⁶ N. Iorga, *Scrisori de boieri și negustori olteni și munteni către casa de negoș Sibîiană Hagi Pop*, București, 1906, p. 23.

¹⁷ *Ibidem*, p. 76, 77.

¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹⁹ Dr. Andrei Veress, *Pictorul Barabás și România (cu însemnările sale din 1833 despre viața bucureșteană)*, Academia Română, Memoriile Secțiunii Literare, seria III, tom IV, mem. 8, 1930.

zase, totuși von Angeli este frapat să vadă că în casele cele mai bogate numai în camerele stăpînilor erau paturi, în rest aflîndu-se „divanuri umplute cu foi de ciocălăi”²⁰. Dacă, totuși, proprietarul avea oarece simț estetic încît să-și mobilizeze salonul „à la Renaissance” sau rococo (cabinete cu întarsii, candelabre de cristal, ceasuri Boule, mese și fotolii din lemn de trandafir lucrate la Viena), asta nu înseamnă că piesele puteau fi și admirate sau folosite cu eficiență, din cauza colbului ce părea „că nu mai fusese măturat de cel puțin cîteva secole”²¹. Aceste mobile stil, venite în special pe filieră vieneză, erau de multe ori niște vechituri, pe care negustorii reușiseră să le vîndă în Principate, unde păreau noutăți de ultimă oră²² — de aici și heteroclitul interioarelor.

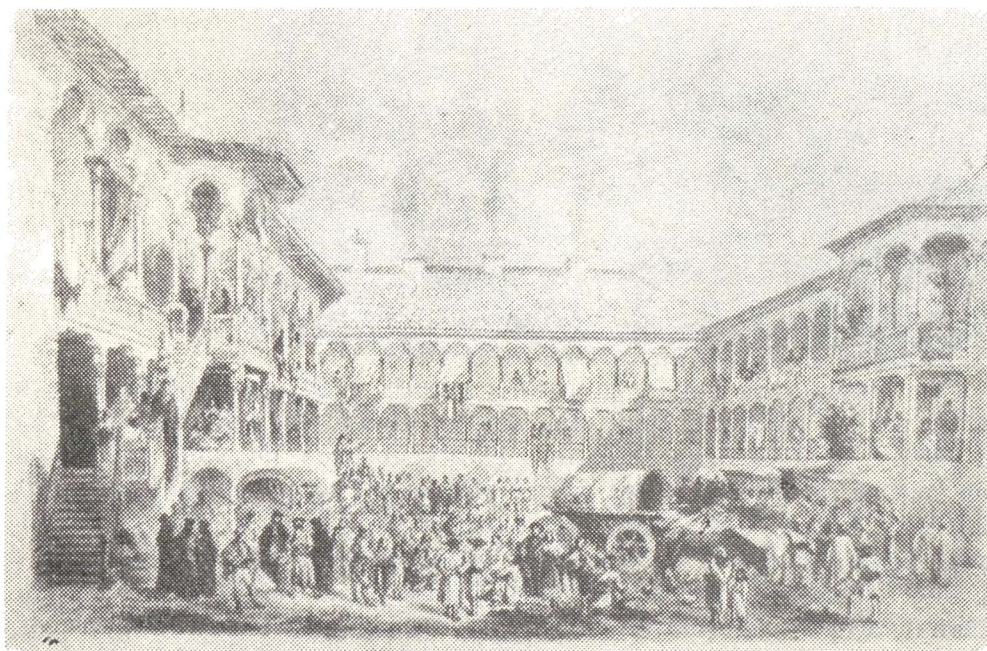


Fig. 3. Există o mare varietate de hanuri : de la cele mai umile, ce ofereau masă și un loc pentru dormit într-un simplu bordei sau hanuri vaste, cu două niveluri, multe camere, beciuri, depozite, incintă fortificată și curte interioară unde puteau fi adăpostite carele și vitele, în spațiul căreia se putea forma și o piață de desfacere pentru negustori, precum hanul lui Manuc din București, imortalizat într-un desen din 1860 de Auguste Lancelot.

Dacă în locuințele particulare era această situație, ce se mai putea aștepta călătorul de la un han ce, odată cu vîntul înnoitor ce cuprinsese toate sferele vieții românești, își schimbase firma în mai pomposul „hotel” ? ! Părerile despre comoditatea, serviciile și curățenia acestora sînt împărțite, în funcție de ceea ce aștepta fiecare de la el și de felul de viață pe care-l ducea în mod normal, țările pe care le mai vizitase și clasa socială din care făcea parte. În 1802, venind de la Constantinopol și parcurgînd o bună parte din Imperiul Otoman, cunoscut pentru lipsa de confort a cavaranseraurilor sale, savantul Edward Daniel Clarke îi apare patul de lemn dintr-o mică stație de poștă ca un prim semn al civilizației și obiceiurilor națiunilor nordice, avînd în continuare o bună părere despre marile și bine aprovizionatele hanuri ale țării²³. La 1827 Bucureștiul se putea lăuda cu elegantul și curatul „Hotel de l’Europe”²⁴. La fel de luxos era fratele său de la Iași, purtînd un nume la fel de rezonant „St. Petersburg” care, însă, în afară de somptuozitatea saloanelor pline de tablouri și de servitori în livrele, nu oferea nimic din ce și-ar fi putut dori un drumeț ostenit, astfel că prințul Anatole de Demidoff trebuie să doarmă, la 1837, pe masa de biliard, împărțind-o și pe aceea cu patru din membrii suitei sale, ceilalți fiind obligați să se întindă

²⁰ I. G. Caragea, *op. cit.*

²¹ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. II, p. 21.

²² General conte Alexandre de Langeron, *op. cit.*, p. 79.

²³ E. D. Clarke, *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*, London, MDCCXVIII, vol. VIII, p.

252, 271.

²⁴ Capt. Charles Colville Frankland, *Travels to and from Constantinople in the Years 1827 and 1828*, London, 1829, vol. I, p. 32.



Fig. 4. Interiorul unui han valah așa cum arăta în anii 50 ai secolului (desen publicat de căpitanul Edmund Spencer în cartea sa *Turkey, Russia, the Black Sea and Circassia*, London, 1854).

pe jos, pe saltele unplute cu paie²⁵. În genere, paturile erau marea problemă a hanurilor — de obicei lipseau cu totul²⁶ iar atunci când totuși existau erau formate dintr-o scîndură ridicată cîteva palme de la pămînt, ce avea drept căpătii o bucată rotundă de lemn sau un sac cu paie; în stabilimentele mai de soi erau și cîteva scaune și o masă, iar pe peretele de răsărit erau agățate una sau mai multe icoane²⁷. De aceea unii preferau să doarmă în trăsură, avînd drept perină valiza și drept pătură mantaua de voiaj, mai siguri de acest adăpost vremelnice decît de tăria lavițelor, de insectele agasant zburătoare (muște, tîntari) sau cuibărite în lemn, în lina scoarței sau părul blănii de acoperit, de șoareci, șobolani sau alți vizitatori nepoftiți²⁸, precum urși dansatori scăpați de sub supravegherea ursarului (ba chiar haite de lupi flămînzi)²⁹ sau vaci, care își potoleau foamea cu paiele acoperișului, reușind să-și introducă botul în bordei, deasupra capului celui adormit, cum i s-a întîmplat Lordului Baltimore, în Moldova, la 1764³⁰.

Era mai precaut pentru drumeț să-și aibă propriile provizii pentru că aceste locante ofereau, invariabil, ca menu, mămăliga. Dar și schimbarea bucătăriei ținea tot de vogă și dacă umilele hanuri nu dispuneau de o varietate de bucate alese, totuși marile case boierești savurau delicatese de ultimă oră, introduse de ofițerii imperiali ruși sau austrieci care poposiseră prea des, datorită campaniilor militare, în aceste țări și instauraseră gusturi noi. Astfel, din corespondența comercială a cîtorva mari familii se poate desprinde și această latură gastronomică a modei, care transformase radical bucătăria națională de melanj româno-asiatic într-una cu fond franțuzesc. Erau solicitate: „cunupidă, varză nemțească (varză de Bruxelles, n.n.), linte de zupă, cararabi (gulii, n.n.), poame ce le zice ananas, untdelemn de Luca sau de Franța, capere, sardele, salami, jimbluțe coapte tare pentru supă, pesmet de Brașov, pișcoturi, zaharicale mai deosebite figuri, păpușele de zahăr pișcat, candel, ciocolată, sirop de ponci, de lămîie sau de migdale, șampanie, vutcă franțuzască ce să chiamă rum, vin de Tocai (sic), vin de Renu (sic)”³¹. Existau chiar cereri pentru „socăcițe” nemțoaice, țiganii autohtoni ce practicau această meserie nemaifiind pe placul boierimii emancipate. Prințul de Demidoff — desigur un „gourmet” — lamenta lipsa de har a meselor gătite de robii de pe la curțile boierești unde fusese invitat³². Cu toate acestea, 50 de

²⁵ Anatole de Demidoff, *Voyage dans la Russie Meridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*, Paris, MDCCCLX, p. 202.

²⁶ Edmund Spencer, *Travels in the Western Caucasus Including a Tour Through Imeritia, Mingrelia, Turkey, Moldavia, Galicia, Silesia and Moravia in 1836*, London, 1838, vol. II, p. 212, 265; James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. I, p. 413.

²⁷ Capt. Spencer, *Turkey, Russia, the Black Sea and Circassia*, London, 1854; p. 111.

²⁸ Adam Neale, *Travels through some Parts of Germany, Poland, Moldavia and Turkey*, London, 1818, p. 156, 170.

²⁹ Edmund Spencer, *op. cit.*, p. 259—260.

³⁰ Lord Baltimore, *A Tour to the East in the Years 1763 and 1764 with Remarks on the City of Constantinople and the Turks with Select Pieces of Oriental Wit, Poetry and Wisdom*, London, MDCCCLXVII, p. 156.

³¹ N. Iorga, *op. cit.*, p.11, 29, 30, 31, 35, 48, 51, 81.

³² Anatole de Demidoff, *op. cit.*, p. 249.

Fig. 5. Interiorul locuinței unui consul străin la București (respectiv consulul francez Adolphe Billecoeq) — desen de Charles Doussault din *Album Moldo-Valaque*.



ani mai înainte, acești bucătari țigani erau mult apreciați, lăsind de rușine variatele sosuri ale „cuisinier-ilor” diplomați francezi, când serveau la prinzul lui Alexandru Ipsilanti un clapon cu coconari spre îndoparea mesenilor veliți pînă la sastiseală și chiar indigestie ³³.

Plăcerile ospetelor orientale, care-l amuzau prin ceremonialul lor pe medicul ambasadei engleze la Constantinopol, Adam Neale, în 1805 (cînd trece prin Moldova, în drum spre Poartă, ea să-și ia postul în primite), cu mulțimea de servitori ce alungau muștele cu evantaie din pene de păun și spălau minile mesenilor cu apă de trandafir ³⁴ după fiecare fel, începeau să fie o amintire a altor timpuri. La o serată dată la Iași în casele logofătului Constantin Balș în 1820, pasionatul arheolog care era Sir Robert Ker Porter este impresionat de varietatea și cantitatea răcoritoarelor și dulciurilor de toate naționalitățile (francezești, italienești și orientale) care stăteau la dispoziția petrecăreților : înghețate, cafele, lapte de migdale, bomboane, prăjituri, limonade, fructe, punch etc. ; pentru ca la miezul nopții, cînd invitații sînt poftiți la supeu, să se extazieze în fața bogăției felurilor și a aranjamentului somptuos al uriașei mese cu umbrare din flori, vase cu același delicat conținut și alte ornamente fanteziste, culminînd cu o mică fîntînă arteziană, acționată mecanic, în apa căreia înotau mici pești strălucitori, a căror fulgurație era accentuată de luminația feeriecă a candelabrelor ³⁵. Ne putem imagina mulțimea și rafinamentul mîncărilor servite spre a fi pe potriva decorului. Nelipsit de stil putea fi și un dineu neoficial, degustat în doi, în conversații amicale, de domnitorul Barbu Știrbey și James Henry Skeene, la o măsută de dimensiunea uncia pentru joc de cărți, dar compusă din feluri selecte : trufe de la Paris, stridii de la Constantinopol, fazan de la Viena (aduse prin curieri speciali), frișcă cu vanilie, vin alb din cea mai bună recoltă a prințului de Metternich, Bordeaux puțin încălzit și șampanie nu foarte rece „toate exact așa cum trebuiau să fie” și încheiată, după obiceiul locului, cu cafele și ciubuce ³⁶. Călătorii din perioada Războiului Crimeii, și imediat după, se bucură de toate delicatesele bucătăriei pariziene, puternic înrădăcinată aici, deși termenul și noțiunea de restaurant după modelul apusean încă nu exista, locurile unde se putea mîncea numindu-se „birturi” în Valahia și „locande” în Moldova. Hotelurile de lux țineau sus steagul stilului gastronomic : la „Hotel de Princes” toate felurile purtau nume francezești, iar la „Hotel de France” (ținut chiar de un francez) se serveau cele mai savuroase mese din București, cu „pești din cei mai buni, foarte bune legume, prăjituri splendide și un vin vechi, pe care proprietarul l-ar putea vinde ca vin de Burgundia, [numai] cu patruzeci de creișari” ³⁷.

³³ G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, p. 698.

³⁴ Adam Neale, *op. cit.*, p. 168—169.

³⁵ Sir Robert Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylon & c. & c. During the Years 1817, 1818, 1819 and 1820*, London, 1822, vol. II, p. 800.

³⁶ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. I, p. 276, 278 ; N.

Iorga, *Istoria românilor prin călători*, Edit. Eminescu București, MCMLXXXI, p. 653.

³⁷ Ilie Corfus, *Aspecte din Iași și București în timpul ocupației rusești din 1853—1854. Fragmente dintr-un jurnal polonez*, în *Omagiu lui Ioan Lupăș la împlinirea vârstei de 60 de ani*, București, 1943, p. 174 ; *Bucureștii în anul 1857*, p. 40.

Nu este de mirare că gusturile se cizelaseră atât de mult în așa scurt timp căci, pe lângă străinii de tot felul care le impuneau, începuseră și autohtonii să le propovăduiască prin diverse mijloace. La 1841, Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi au avut ideea să nu considere nedemn de statutul lor de boieri și intelectuali de rasă stringerea și publicarea a *200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*, document de inestimabilă valoare pentru arta culinară a începutului de secol XIX uzitată în Principate și prima culegere de acest fel de la noi. Aceasta a dat probabil un impetuos impuls și altora căci la interval de 5 ani, alt moldovean, postelnicul Manolaki Drăghici, scoate o traducere din franțuzește, autohtonizată la măsurile și terminologia bucătăriei de la noi — *Rețete cercate în număr de 500 din Bucătăria cea mare a lui Robert întâiul bucătar a Curții Franței, potrivite pentru toate stările*. În prefață el spune că, risicând a fi considerat „plecat cântă gurmandiza sau lăcomia mâncărei” se simte, totuși, obligat să dea publicității această carte pentru că „învățătura rînduelei casnice este temelul sănătăței, a bunei petreceri și a economiei fameliilor”³⁸. Dar traducătorul nu se mărginește numai la prezentarea celor mai variate supe, sosuri, fripturi și feluri de mîncare ci, la sfîrșitul volumului, dă și două schițe cu indicațiile de rigoare pentru aranjarea unei mese pentru 24—30 de persoane și alta pentru 30—40 persoane, cu poziționarea florilor, a sfeșnicelor, a solnițelor și muștar-nițelor, a serviciilor de oțet și untdelemn, a sosierelor, a farfuriilor cu mezelicuri, a platourilor cu rasoluri și mîncări, ca și ordinea în care trebuie servite. Astfel că rubrica de „Economia domestică” publicată de Constanția de Dunca în revista ei „Amicul Fimillicii” avea deja un bun precedent. Ea însă actualizează aceste sugestii în funcție de moda anilor 1863—1864 cînd dispăruse rigorismul oriental de așezare a oaspeților în funcție de gradul boieriei și de importanța pe scara socială. Tocmai de aceea, pentru democratizarea dejunului, masa este necesar să fie rotundă. Se mențin încă acvaviile cu pești și florile așezate pe etajere. Pentru doamne sînt indispensabile taburetele de picioare. Sufrageria e indicat să fie zugrăvită sau tapetată cu verde, iar pe plafon să fie pictate flori sau anotimpurile (ori simbolurile lor). Bufetul din lemn de nuc sau acaju sculptat trebuie să cuprindă în raftul de sus, prevăzut cu ușe de sticlă, argintăria, flambouri, reșode, compotiere, cafetiere, ceainice, mașina de rîșnit cafea, cristaluri, cești de porțelan. În partea de jos se păstrează vesela, lenjeria de masă și cofretul cu tacîmuri. Dacă sînt două bufete, în celălalt se țin compoturi, dulceturi, mezelicuri. Lenjeria e preferabilă de damasc alb; ea se așterne numai la cină sau supeu, la prînz fiind recomandată o mușama de culoarea lemnului mesei³⁹. Și acum masa decurge într-o anumită ordine prestabilită, ale cărei reguli persoanele de bon ton trebuie să le cunoască. Spre pildă, nu trebuie să se întoarcă privirea spre ușa de unde sînt aduse bucatele; nici să se servească din toate felurile de pe masă (mai ales cînd sînt două supe și mai multe feluri de mîncare la alegere), ci să se stabilească la unul singur din care se poate repeta numai la insistențele gazdei. În final, după desert și înainte de părăsirea sufrageriei, sînt aduse boluri cu apă parfumată cu colonie, dar nu pentru spălatul mîinilor, ca în vechime — gest ce, în anii șaizeci, ar fi părut nu numai anacronic dar și deplasat — ci pentru clătirea gurii: „E necesarie multă grație pentru ca astă operațiune să nu devie repugnantă. Clătitul gurei cu sgomot trebuie evitat. Cînd se lăpădă apa, cu o mișcare naturală să se puie mîna înaintea gurei, dar astfel încît s-ar crede că voesci a lua altă apă, căci se va ținea paharul. A-și spăla și mînele e de reu ton”⁴⁰ notează cronicara.

Cum cititul era și el una dintre noile mode introduse din Apus, lumea se putea astfel pune la punct cu eticheta ca și cu noutățile mapamondului. Mulți călători inerminează lipsa de educație și dezinteresul pentru cultură al boierimii moldo-valahe (într-atît încît unul dintre ei nu era în stare să se concentreze a citi o scrisoare pînă la sfîrșit, ocupația plictisindu-l așa de mult încît adormea cu ea în mînă⁴¹), preferînd mai degrabă să ticluiască intrigi politice cît mai lucrative sau să viseze la ranguri și bărbile ce le aduceau acestea⁴². Totuși, în țările române seseau abonamente de la gazete din toată

³⁸ Post[elnic] Manolaki Drăghici, *Rețete cercate în număr de 500 din bucătăria cea mare a lui Robert întâiul bucătar a Curții Franței potrivite pentru toate stările*, Tipografia Institutul Albinei, Iași, 1846.

³⁹ [Constanția de Dunca], *Economie domestică, Aranjarea unei sale de mîncare*, în *Amicul Familiei*, nr. 12/1 septembrie 1863.

⁴⁰ Idem, *Economie Domestică, Ordonanța unui Prindu*, în *Amicul Familiei*, nr. 10—11/1—15 august 1864.

⁴¹ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. II, p. 22—23.

⁴² William Macmichael, *op. cit.*, p. 84; William Wilkinson, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia Including Various Political Observations Relating to them*, London, 1820, p. 129, 131.; F. G. I.[aureșon], *Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les mœurs et coutumes des habitants et sur son gouvernement*, Paris, 1822, p. 36.

Europa, desprinzându-le din izolarea de veacuri a lumii orientale ⁴³ și ținându-le la curent cu tot ce se întâmpla pe plan politic, economic sau cultural (și nu în ultimul rind cu modele). Barbu Știrbei era înscris la un ziar încă din 1784, reînnoindu-și cererea în 1810 când comandă și proaspătul volum „Viața Împăratului Bunăparte” ⁴⁴. Preferințele se schimbă odată cu căderea Imperiului, ziarele franceze fiind discreditate sint cerute foi tipărite la Frankfurt ⁴⁵. Dar nu pentru multă vreme, căci Franța va rămâne întregul veac modelul de civilizație și cultură de urmat pentru Principate, spre care se îndreptau toate afinitățile și speranțele de sprijin, ca între surori de gîntă latină; ea va fi totdeauna sursa de unde se adăpau spiritele dornice de luminare (în orice domeniu). Astfel că, în continuare, aveau să se aducă de acolo publicații periodice și cărți, fie de literatură originală, fie traduceri din alte limbi, precum marca preferință a boierimii bucureștene pentru romanele lui Sir Walter Scott — în special pentru „Kenilworth” și „Piratul” — care circulau în versiune franceză pînă la 1825 — 1827 — și care i-au alungat plictiseala claustrării în carantina de la Turnul Roșu reverendului Robert Walsh ⁴⁶. La Colegiul Sf. Sava exista o bibliotecă publică plină aproape numai cu volume franțuzești.

În funcție de asta se schimbă și limbajul, greaca fiind abandonată în favoarea francezei care era vorbită de majoritatea boierilor (unii chiar fără să o înțeleagă, cum spune ironicul Alecu Russo) ⁴⁷. Unii mai știau și italianește și nemțește sau, extrem de rar, englezește ⁴⁸. Este interesant de urmărit părerea călătorilor ce avuseseră cîntea unei audiențe la domnitor și limba pe care acesta, fost drago-man al Porții, o întrebuițează cu mai multă sau mai puțină siguranță și eleganță.

Educația se făcea cu ajutorul preceptorilor, fie aduși în mod special din străinătate, fie foști soldați din trupele napoleoniene rămași aici după retragerea din 1812 (precum frații Antoine și Barthélemy Bacheville, foști căpitani în Vechea Gardă, care se angajează în 1817 în slujba unor boieri moldoveni, primul pentru a preda matematica, al doilea limba franceză ⁴⁹; sau Victor Cuénin care deschisese celebrul pension din Iași, unde aveau să primească primele noțiuni mai toți viitorii revoluționari de la '48 și bărbații de stat de mai târziu), sau refugiați regaliști (precum miniaturistul Henri de Mondonville, ce și el deschisese un pension la București, sau fosta actriță de teatru ce abandonase scena din cauza bătrîneții și urîțeniei, care o făcea asemănătoare unui bărbat, încît Skeene este pus în penibilă situație de a întreba, auzind că ține un pension de fete, dacă este... însurată ⁵⁰). Ba, afectarea acestei limbi merge atît de departe încît și firmele sint scrise în franțuzește în jurul lui 1850: la Bacău era anunțat un „Bal Masqué” iar o clădire purta scris, trufaș, pe fațadă „Casin Noble” ⁵¹.

Chiar și distracțiile se schimbă, în pas cu epocalele modificări ale gustului și pasiunilor, uneori nu dintre cele mai inocente, precum jocul de cărți — neavenitul cadou adus de ofițerii armatelor de ocupație ⁵². Patima jocului era la unii atît de mare încît nu se mai puteau bucura nici de dansul la un bal vesel, nici de un picnic sau o excursie la țară căci, oriunde s-ar fi aflat, ei se găseau unii pe alții și soliceitau mese de joc, grupîndu-se repede în jurul lor pentru a face cărțile ⁵³. Străinii sint totdeauna neplăcut impresionați de atmosfera îmbîcsită de tutun, de căldură, de aspectul concentrat și congestionat al jucătorilor care, uitînd eticheta, își scoteau redingotele și legăturile de gît, și nu dădeau atenție prezentărilor; ca și de insolitul comportării lor, unii jucînd șme-

⁴³ G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, p. 708.

⁴⁴ N. Iorga, *Scrisori* . . . , p. 9,49.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁶ Rev. R. Walsh, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁷ General conte Alexandre de Langeron, *op. cit.*, p. 79; William Macmichael, *op. cit.*, p. 84; William Wilkinson, *op. cit.*, p. 129: *Voyages des frères Bacheville, capitaines de l'ex-garde, Chevaliers de la Légion d'Honneur, en Europe et en Asie, apres leur condamnation par la Cour Prevôtale du Rhône, en 1816*, Paris, 1822, p. 211; Édouard Thouvenel, *La Valachie en 1839*, Extrait de la Revue des Deux Mondes du 15 Mai 1839, p. 18; Alecu Russo, *Iași și locuitorii lui în 1840*, în *Cîntarea României*, Edit. Minerva, București 1985, p. 294 — 295; Raoul Perrin, *Coup d'oeil sur la Valachie et la Moldavie*, Paris, 1839, p. 33.

⁴⁸ William Macmichael, *op. cit.*, p. 117; Mihai Popescu, *Descrierea orașului București făcută de căpitanul austriac Ștefan Dietrich în anul 1855*, în *Bucureștii Vechi — Buletinul Societății istorico-archeologice „Bucureștii Vechi”*, anii I—V/1930—1931; I. G. Caragea, *op. cit.*; John Macdonald Kinneir, *Voyage dans l'Asie Mineure, l'Arménie et le Kurdistan, dans les années 1813 et 1814*, Paris 1818, vol. I, p. 34.

⁴⁹ *Voyages des frères Bacheville*, p. 211—212

⁵⁰ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol II, p. 83—85.

⁵¹ *Ibidem*, vol. II, p. 37; Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 171.

⁵² F. C. Laurençon, *op. cit.*, p. 30, 36; William Macmichael, *op. cit.*, p. 79, 83, 117; William Wilkinson, *op. cit.*, p. 130; Sir Robert Ker Porter, *op. cit.*, p. 799.

⁵³ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. II, p. 16, 21.

cherește, în picioare, alții frizind chiar imoralitatea⁵⁴. Erau practicate toate jocurile de noroc, cu precădere cărți (stos, faro, boston, whist, ombre), loterie, ruletă și biliard, atit acasă cit și la club și cazino (care existau ca instituții încă din jurul lui 1820). În aceste localuri, deschise numai boierimii, se dădeau și spectacole de teatru (atunci cind sălile specializate erau închise, în timpul iernii), concerte, opere și se organizau baluri.

Spectacolele teatrale erau date de trupe nemțești sau italienești, al căror nivel artistic era destul de scăzut, fără mari pretenții, cum nici gustul spectatorilor nu era încă modelat pentru astfel de distracții, fiind mai obișnuiți cu soitarii și cu păpușarii de bilci, care prezentau piese burlești cu multe bastonade între Vasilache și Mărioara. Textul, care de multe ori nici nu era înțeles (iar cei ce știau limba actorilor îl traduceau în grecește celorlalți — este de înțeles ce vociferare constantă era în sală!), nu avea nici o importanță atita vreme cit se putea face haz pe seama unui dans cu picioroange sau a unei farse bazată mai mult pe grimase, pe scălimbăieli și gestică grosolană, chiar obscenă⁵⁵. În anii treizeci, serile teatrale începeau cu scene din opere și se terminau cu vodeviluri: Demidoff ascultă „Semiramida”⁵⁶; Thouvenel e chiar uimit de existența unui teatru aici (care nu e decît o mare baracă de scinduri, dar bine aranjată interior, cu loje îmbrăcate în catifea) și de programul, redactat în franțuzește, pe care-l și reproduce în memoriile sale — „Théâtre de Boukarest. Paolo Cervati, ténor de l'Opera Italien, de passage en cette ville, et se rendant à Milan pour les fêtes du couronnement à l'honneur de prévenir la haute noblesse et les amateurs de musique etc. etc.”⁵⁷; Timotei Cipariu vizitînd Bucureștiul la 1836 este entuziasmat de glasul cîntărețelor românece și refuză să se ducă la opera franceză⁵⁸. În 1853—1854, la teatru se prezentau opere italienești, vodeviluri franțuzești și, lucru ciudat, balet românești, cum spune un medic polonez⁵⁹. Teatrul Național îl impresionează pînă la paroxism pe Ferdinand Lasalle în 1857, începînd de la clădirea somptuoasă — unde sala și mai ales foaietul întreceau cu mult pe cele ale Operei din Berlin, nemaivorbind de Dresda și alte orașe germane —, apoi costumele splendide și jocul actorilor care, deși dădeau o piesă românească al cărui text nu l-a înțeles, l-au încîntat cu excelenta lor prezență scenică, și terminînd cu laude gastronomice la adresa unor fructe confiate mincate în pauză, a căror identitate nu a putut-o afla⁶⁰.

Se dădeau concerte și în casele marilor boieri, mai ales că muzica de factură occidentală fusese introdusă de curînd și reprezenta încă o curiozitate, astfel că multe doamne și duduici învățaseră să cînte la cîte un instrument doar că, în superficialitatea lor — cum notează Laurençon —, dacă știau să interpreteze un vals sau un cadril, se mărgineau la atît, crezîndu-se deja muziciene desăvîrșite⁶¹. Asistența nu era însă prea atrasă de astfel de distracții intelectual-adormitoare — mai ales cînd după ele urma un bal sau un supeu — preferînd să se retragă în camerele vecine unde se jucau cărți, se fuma și se bea punch⁶².

Neputîndu-se lipsi de plăcerile unei curți ca cea a protectoarei sale Ecaterina cea Mare, prințul Potemkin, după cucerirea Benderului în 1790, își face o curte a lui, nu mai puțin strălucitoare, la Iași, și începe să dea baluri — formă nouă de distracție, necunoscută încă în Principate, dar imediat adoptată cu însuflețire⁶³. Așa că tipul de petrecere orientală, lungă și molcomă, este repede dată uitării și înlocuită cu balurile vioaie și frivole. Generalul conte Mihail Andreevici Miloradovici, staționat în București în timpul campaniei din 1806, cerea să fie trimiși de la St. Petersburg profesori de dans pentru doamnele valahe⁶⁴. Boierii dădeau rar baluri particulare în casele lor⁶⁵, preferîndu-le pe cele publice, dar atunci cînd, totuși, se organiza așa ceva era un eveniment strălucitor despre care se vorbea multă vreme. Părerile sînt contradictorii în privința eleganței și agilității la dans a participanților: William Wilkinson are numai cuvînte de reproș la adresa stîngăciei boierilor, pe care o pune pe

⁵⁴ W. de Kotzebue, *Iarmarocul Sf. Ilie din Folticeni*, în *Din Moldova, descrieri și schițe*, București, 1884, p. 118.

⁵⁵ William Macmichael, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁶ Anatole de Demidoff, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁷ Edouard Thouvenel, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁸ Alexandru Lupeanu, *Bucureștii la 1836* de Timotei Cipariu, în *Cultura Creștină*, nr. 1/ianuarie 1925.

⁵⁹ Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁰ *Bucureștii în anul 1857*, p. 42.

⁶¹ F. G. Laurençon, *op. cit.*, p. 35; Raoul Perrin, *op. cit.* p. 33.

⁶² Sir Robert Ker Porter, *op. cit.*, p. 787.

⁶³ General conte Alexandre de Langeron, *op. cit.*, p. 92 — 93, 98.

⁶⁴ A. D. Xenopol, *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, Epoca Fanarioșilor de la 1812—1821, vol. X, Iași 1896, p. 151.

⁶⁵ F. G. Laurençon, *op. cit.*, p. 36; William Wilkinson, *op. cit.*, p. 139.

seama veșmintelor lungi, largi și greoaie ⁶⁶; dimpotrivă, lui Sir Robert Ker Porter bărbății i se par deosebit de grațioși la dans după ce-și lepădau ișlichele și giubelele, rămânind doar într-o vestă roșie sau gri peste anteriorul colant, strins la mijloc de splendide șaluri de Indii — fapt relatat și de Ion Ghica în scrisorile sale, adăugind că tinerii țopăiau, pentru comoditate, numai în meși, fără papuci; dar englezul este nemulțumit de aspectul capului dănțuitorilor ce, frustrat de enormul ișlic, distona cu frumusețoa restului costumului și elasticitatea mișcărilor prin țeastă rasă, acoperită doar cu o calotă mică, roșie, care lăsa evidente urechile clăpăuge și bărbile sau mustățile lungi ce fluturau grotesc în pasul alert al cadrilului sau cotillonului și în învîrtiturile nebunești ale valsului ⁶⁷. Contele de Langeron cousemnează, nu fără admirație (ceea ce la el era lucru rar): „(...) aceste doamne avînd multe aptitudini pentru tot ce vor să învețe, au ajuns într-un an să danseze de minune, în vreme ce, cînd noi venisem în Moldova, ele nu știau nici să meargă“ ⁶⁸ — contele exagera ca orice reprezentant plin de fatuitate al unei forțe de ocupație străină, care voia să pară benignă și civilizatoare. Balurile în casele particulare se terminau mai totdeauna, la începutul secolului, cu jocuri populare în care se prindeau toți dansatorii, după muzica lăutarilor țigani ⁶⁹. La club însă nu se practicau decît dansurile apusene ⁷⁰ — poleă, mazurcă, ceoseză, vals etc. — care vor deveni singurele dansuri de societate la mijlocul secolului. În special în timpul iernii, în carnaval, balurile erau atracția primă pe lista distracțiilor, mai ales dacă erau și mascate, căci persoanele mondene de condiție nu dansau, în astfel de situații, decît cu mască, din cauza faptului că la „clubul nobil“ (unde se dădeau acestea de trei ori pe săptămînă) în acel sezon putea intra oricine, de orice categorie socială, acoperit de un domino, și astfel se puteau compromite afișîndu-se cu persoane nedemne de rangul lor.

La mahala, eticheta nu era așa de rigidă și balul se putea încropi cu ușurință pornind de la o lecție de dans, așa cum avusese prilejul să vadă pictorul Charles Doussault în deceniul al patrulea al secolului în mahalaua Stelea din București: „Pretextul acestui mic bal la zi fixă era o lecție de dans. Tinerele fete veneau în toalete obișnuite și scurteica era admisă. Un mare divan turcesc, roșu, domnea în jurul unei mari încăperi pictată în imitație de piatră. Patru luminări de seau se reflectau în oglinzi de fier cu fațetele șlefuite; în timp ce un „ochi“ (lampă cu rezervor, n.n.) cu trei brațe venea să completeze această splendidă iluminatie. Mamele, ghemuite în diverse poziții pitorești, discutau familiar pe divan, cu mătăniile în mîini, și formau fondul unui tablou a cărui parte însuflețită o formau tinerele fete. Orchestra se compunea dintr-un nai și o vioară, ținute de doi țigani negri și cereți ca niște brahmani de pe malul Gangelui, în timp ce un omuleț, slab și ciupit de vărsat, se zburiuma în mijlocul contradansului, împingînd pe unul, îndreptînd pe altul și scandînd fără încetare-măsura cu veșnicile cuvinte: una, do, trei, patru, cince — una, do, trei, patru, cince ..., și tinerii dansatori, slabi, uscățivi, cum ești la optsprezece ani, cu brațele înțepenite, ținîndu-se cu mîinile crispate de minceile hainelor, transpirînd cu picături mari, cu sprincenele încruntate ca oamenii ocupați cu o treabă importantă, făceau „echappé-le“, „si-solurile“, și „assemble-le“ (figuri de dans, n.n.) cu o serioasă preocupare care, în mintea mea îndepărta orice idee de plăcere. Tinerele fete nu păreau să aibă mai multă bucurie și să se abandoneze în această ocupație atît de dragă vîrstei tinere în țara noastră (Franța, n.n.).

Cadrilul terminat, Vasilaki (profesorul de dans, n.n.) căzu pe divan, transpirat tot, aruncînd o privire de satisfacută superioritate către mine, iar orchestra aștepta ordinea lui pentru vals sau mazurcă. Atunci, două țigănci brune precum castanele de India, cu mari ochi negri, dulci și arzători, au venit să servească răcoritoare dansatorilor” ⁷¹.

În provincie era și mai puțină rigoare în organizarea balurilor așa că și o zi de iarmaroc la Fălticeni putea prilejui unul, prin stringerea mai multor persoane într-o casă și aducerea unui taraf. Acesta era mult mai nepretențios decît unul din capitală căci, fiind inopinat, puțini dintre cei prezenți erau în veșminte formale, unele femei neputîndu-și scoate pălăriile pentru că nu erau

⁶⁶ William Wilkinson, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁷ Sir Robert Ker Porter, *op. cit.*, p. 789; Ion Ghica, *Un bal la curte în 1827*, în *Scrisori către V. Alecsandri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1953, p. 69 — 70.

⁶⁸ General conte Alexandre de Langeron, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁹ Sir Robert Ker Porter, *op. cit.*, p. 790.

⁷⁰ F. G. Laureçon, *op. cit.*, p. 37.

⁷¹ [Charles] Doussault, *Les rangs et les titres en Valachie*, în *L'Illustration*, no. 592/1er Juillet 1854, p. 7.

coafate, în vreme ce altele, ridicol de prețioase, își puseseră rochii de bal încă de dimineață, pentru a se fândosi prin colbul tirgului⁷².

Praful nu era un impediment pentru frumusețile din Principate, mai ales că se obișnuiseră cu el din plimbările cu trăsura la Șosea sau în Copou — adevărat ritual ce trebuia oficial cu strictețe cotidiană. Ele „răbdă și nici că le pasă”⁷³ căci „femeile vin să se arate la femei (...) să-și



Fig. 8. Plimbarea la Șosea se făcea fie în caleașcă, fie călare, așa cum a surprins-o într-o acuarelă din 1825 cavalerul August von Henikstein.

arate toaletele”⁷⁴. Obiectivul acestei promenade bucureștene de după-amiază, între orele 16 și 18, era Herăstrăul (numit de unii străini Hellesteo, Hellestoo, Kerestreo sau Kilistrio, după cum auzise fiecare și cum se pricepuse să-l transcrie fonetic în limba sa), unde se afla o cafenea ce oferea plimbăreților înghețată și alte răcoritoare⁷⁵, precum și iazul în care, pentru divertisment, boierii scuipau spre a se forma unde pe oglinda apei — fapt de care ne asigură Laurençon: „on ne le croirait pas, mais c'est un fait”⁷⁶. Alții mergeau și mai departe, pînă la Băneasa, bineînțeles tot în trăsura căci acesta era unul dintre principalele articole de lux și de emulație între boieri. Și aici se întâlneau aceleași mari contraste între echipaje, unele fiind de ultimă oră, produse la Viena și Paris, trase de bidivi înfocați, de rasă arabă, ruscască sau austriacă, altele niște vechituri greoaie, fără arcuri, numai din lemn dar abundent aurite, amintind de cele de la curtea lui Ludovic XIV, sau altele „bune numai pentru transportul gunoaielor din curțile boierești”⁷⁷. De altfel caleștile și trăsurile de toate felurile erau unul dintre cele mai solicitate articole de import din Viena, în acest sens stînd mărturie o masivă corespondență, din care nu alegem decît o demnă mostră de stilul descrierii mult visatei piese ce se dorea să fie congruentă cu statutul posesorului: „O butcă noă, nu vre o coptură veachie și suliminată ca ceale neveste bătrîne, știrbe și suliminite, ci să fie tină, frumoasă; postavu să fie verde și dinapoi să aibă 2 oameni loc a șede pă lădiță, iar de nainte să aibă scaun umblător, cînd va fi trebuință să poată șidea și pă scaun alți 2 oameni; burduful să fie nalt și corona cea de asupra să aibă acel meșteșug să să sloboază pîn aproape de burduf, ca să nu zbicească ploaia, și să aibă 2 sticle mai mici și la coronă, ca să să vază înaintea cînd să va slobozi și perdelele după obicei; scările să fie ca la căratele cele englezăști, să să închiză supt butcă, și la picere jos cu lădiță pentru a pune în călătorie tipsii, talere și

⁷² W. de Kotzebue, *op. cit.*, p. 121.

⁷³ Alexandru Lupeanu, *op. cit.*

⁷⁴ [D. Bolintineanu și A. Zanne], *Fiziologii, Șoseaua de la Podu Mogoșoaiei*, în *Calendarul Geografic, Istoric și literar pe anul 1861*.

⁷⁵ William Wilkinson, *op. cit.*, p. 140; Sir Robert Ker

Porter, *op. cit.*, p. 790; Raoul Perrin, *op. cit.*, p. 34; John Macdonald Kinner, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁶ F. G. Laurençon, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁷ John Macdonald Kinner, *op. cit.*, p. 37; Capt. Charles Colville Frankland, *op. cit.*, p. 32–33; D. Bolintineanu și A. Zanne, *op. cit.*

altele. În locu ce şade viziteu să aibă burduf pînă jos, de a putea pune viziteu traistele, frîne şi altele; şi să nu fie grea: cit mai uşor de s-ar putea, şi bună, dar şi mai eftioară... Am îmbătrînit, am lăsat barbă, să fie un lucru mai frumos”⁷⁸. În capitalele Principatelor Române se şi stabiliseră ciţiva meşteri nemţi de trăsuri care erau constant ocupaţi cu repararea sau aranjarea şi modernizarea acestor vehicule⁷⁹.

Din considerente de necesitate (cum deja s-a spus) se umbla numai în trăsură, ceea ce a creat multe ironii încă din epocă la această meteahnă a românilor pe care Dimitrie Ralet o numea „droşcomanie”, iar I. D. Caragiale „slăbiciune naţională”. Erau atît de multe echipaje în Bucureşti, în primul sfert al veacului al XIX-lea, încît Laurençon îl plasează printre cele dintîi oraşe ale Europei (raportat la populaţie, bineînţeles), remarcînd că „fiecare mic negustor o are pe a lui (trăsura, n.n.), iar boierii le reinnoiesc pe ale lor în fiecare an”⁸⁰. Toţi călătorii observă această mulţime de caleşti, unii deplîngînd lipsa de democraţie şi obligaţia străinului, care nu posedea una a lui, de a merge pe jos, prin praf şi noroi, expunîndu-se astfel la desconsideraţia celor care l-ar fi văzut; alţii, năvăliţi turişti pedestri ca Demidoff, critică tocmai moda aceasta care nu-i permite să se deplaseze în voie, lejer, pe jos, pentru a putea vedea şi cunoaşte cit mai mult din ţara ce o vizita⁸¹. Mai tîrziu, cam înspre a patra decadă a secolului, apar şi birji de piaţă, care se închiriau cu 40 de creîţari pe oră, şi erau la fel de elegante ca şi cele particulare, cu arcuri bune, banchetă de catifea roşie şi covoraş la picioare⁸². Numărul lor se înmulţeşte astfel că sînt necesare anumite reglementări care se vor da mai întîi în 1859, şi se vor îmbunătăţi şi adăugi în 1867⁸³.

Nici iarna nu se renunţă la plimbări în locurile mondene, dar erau folosite sănii la fel de elegante ca şi trăsurile, sculptate în formă de lebede, scoici sau dragoni şi pictate strălucitor, unele purtînd chiar blazoane iluzorii, rod al fanteziei meşterului⁸⁴; caii aveau valtrapuri şi hamuri înzorzonate cu fir şi ţinte sclipitoare iar la gît zurgălăi cu sunet vesel, cristalin. Nu mai puţin eleganţi erau vizitiii, înveşmîntaţi fie în costum muscălesc, cu caftan à la russe şi bărbi mari, fie într-o uniformă amintind de cele husăreşti, în vreme ce la spate stăteau servitori în costume orientale, cu turban sau fes şi fustanelă, cu pistoale şi hangere în briu, ţinînd în mîini pipele preţioase ale stăpînului⁸⁵. Arborînd un aer de „sportsman” unii făceau şi echitaţie pe căluţi plini de panglici şi funde, cum îi văzuse contele de Langeron.

Dar existau şi locuri unde lumea se plimba pe jos precum în grădina Cişmigiu, în ”grădina-ne de fală” cum o numea, cu emfază, într-una din poeziile dedicate ei în 1857, N. T. Orăşanu. Plasat în mijlocul oraşului, Cişmigiul — inaugurat oficial în 1854 — prilejuia o plimbare agreabilă în fiecare zi dar mai ales duminica, pe înserat, pe sub copaci, pe aleile înverzite, pe malul lacului cu sălcii plîngătoare — unde vara se înota⁸⁶ şi iarna se patina⁸⁷ — în sunetul muzicii militare; datorită prezenţei la acea dată a trupelor austriece şi turceşti, fanfarele se succedau în fiecare seară, creînd adevărate concursuri între cele româneşti şi cele străine; dar erau şi tarafuri ţigăneşti care interpretau melodii şi jocuri populare⁸⁸. Existau două cafenele şi un restaurant, cel al francezului Thieri, care ofereau toate delicatesele pe care cineva şi le putea dori. Era o rivalitate între Cişmigiu şi Warenberg, căci şi în acea grădină cîntau fanfare şi de asemenea mai exista şi un café-chantant „Tivoli” — cu nimic mai prejos de cafenelele pariziene — care atrăgea multă lume prin eleganţa mobilelor, iluminăţia sa, focurile bengale şi vodevilurile care se jucau (ca parodia la „Robert le Diable” a lui Meyerbeer văzută de Lasalle⁸⁹). Tot aici se producea şi celebrul violonist Ludovic Wiest cu vestitele sale valsuri şi polci originale (multe inspirate din folclorul românesc), ce făcea sală plină în localul lui Fialkowski⁹⁰.

⁷⁸ N. Iorga, *Scrisori...*, p. 10.

⁷⁹ Sir Robert Ker Porter, *op. cit.*, p. 790.

⁸⁰ F. G. Laurençon, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ Edmund Spencer, *op. cit.*, p. 224; Anatole de Demidoff, *op. cit.*, p. 130—131.

⁸² Édouard Thouvenel, *op. cit.*, p. 18; James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. I, p. 212; Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 172; *Bucureştii în anul 1857*, p. 40.

⁸³ *Regulamentul pentru Proprietari şi Conducătorii Fiacrilor din Bucureşti*, în Arhiva Ministerului de Interne, Divizia Comunală, dosarul 144/1866, filele 6—9 şi 14.

⁸⁴ William Wilkinson, *op. cit.*, p. 140; James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. II, p. 18; Mihai Popescu, *op. cit.*

⁸⁵ William Macmichael, *op. cit.*, p. 82; Anatole de Demidoff, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁶ Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 174.

⁸⁷ Mihai Popescu, *op. cit.*

⁸⁸ Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 174, 176; James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. I, p. 214; *Bucureştii în anul 1857*, p. 41.

⁸⁹ *Bucureştii în anul 1857*, p. 42.

⁹⁰ Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 176.

Existența autarhică și distracțiile aferente, la moșie sau în casele fortificate ale boierilor veacului anterior se modifică în viață de for public în distracții citadine, a căror satisfacere nu se putea realiza decât în oraș, în localurile specializate pe care deja le-am menționat. Și odată cu schimbarea gusturilor și pasiunilor apar și noi tipuri umane, proprii acestor proaspete locuri de distracție. Confruntarea dintre „tombaterile” și „bonjuriștii” deceniului patru devenise amintirea unei perioade apuse, într-o vreme când moda zbura la fel de repede ca timpul, înlocuită aproape săptăminal cu alte toane și fantezii. Altele sînt și apelativele cu care sînt cunoscute aceste „caractere” demne de condeiul unui La Bruyère modern : în loc de *crai*, *birbanți* sau *zambaragi* acum li se spune *lionî*, *chiorlani*, *mănușari*, *înzulfați* ⁹¹.

„Proza a gonit poezia din grădina Cișmigiu” exclamă cu tristețe Ion Ghica, fiindcă în locul ahturilor pasionate dragoste levantine ce aveau nevoie de clar de lună și de lăutari care să ciupească cu har strunele, se face politică și se derulează aventuri amoroase de mahala, în sunetul trimbițelor și tobelor ce intonează „Cizmele întiiului de carabinieri” ⁹². Avea dreptate N. T. Orășanu să-și îndrepte săgețile ironiei către această faună pestriță, avidă de distracții ieftine și la modă, care se îndrepta spre „Centrul Modelor” sau „Întrepozitul Cochetăriilor” ⁹³ — cum mai numea el Cișmigiul — ca spre un templu unde, ca în vechime, trebuiau să aducă jertfa zilnică, însă o jertfă alsă, mecanică, lipsită de devoțiune, al cărei singur impetus era voga de moment și ambiția de a fi văzut, remarcat și clasat ca element monden și de bon ton.

Și relațiile familiale se schimbă, pareurgind toate etapele de la geloziiile fanariote, la pasiunile fulgerătoare și morbide ale perioadei romantice, spre o indiferență domestic-matrimonială, dominată de plictiseala dintre soții a căror unire fusese aranjată prin terțe persoane și numai din considerente pecuniare (dictate de unirea moșilor și mărirea averilor) sau politice. Nu erau rare cazurile când și diferența de vîrstă dintre soți era foarte mare, din aceleași cauze. Fiecare membru al cuplului își ducea viața cum îi plăcea, după un program personal, trăind în apartamente separate și văzîndu-se rar, mai ales în situații oficiale, de gazde sau oaspeți, pentru a para aparențele. Politețea rece, distantă a mijlocului secolului înlocuise licențele, glumele groase, limbajul trivial care colorau conversația, punctată de picanterea înjurăturilor surugiești proferate cu generozitate de boierii din vechime în societatea femeilor ⁹⁴, spre amuzamentul copios al acestora, obișnuite cu ele căci, vorba lui Alecu Russo „sudalma e tot așa de trebuincioasă moldoveanului (în extenso, românului, n.n.) ca apa peștelui, aerul păsărilor și pînea tuturor oamenilor” ⁹⁵. Boierii nu mai făceau chefuri, ca în trecut, la conac, unde puteau să se sărute cu robii lăutari, să-și arunce fesul în sus de bucurie și să bea din papucul iubitei ⁹⁶ ei, foarte sobri, rezervați și de un flegmatism englezesc (impus poate și de surtucele strîmte și gulerele tari și înalte), mergeau la club, jucau cărți și-și căutau prietenii în afara casei, frecventînd localuri deochiate. Galanteria și flirtul erau la ordinea zilei — fuseseră și altădată dar în alte forme — și chiar și aici se observă, dacă nu o evoluție, în orice caz mari diferențe cauzate de aceleași modificări care afectaseră viața sub semnul civilizației apusene ; în funcție de ele și de succesele repurtate erau apreciate capacitățile unei persoane. Nici soțiile nu ocoleau aventura, ba, dimpotrivă, nu se lăsau deloc mai prejos decât soții, urmîndu-le îndeaproape exemplul. Știîndu-se în pîsă averii dotale nestîrbită de un eventual divorț (care totdeauna în Principate s-a obținut cu mare ușurință), femeile erau suficient de independente pentru a dicta în casă și a-și impune punctul de vedere ; Skeene le etichetează drept „bloomers” ⁹⁷, comparîndu-le astfel cu revoluționara feministă americană Amelia Bloomer care scandalizase de curînd puritana societate victoriană prin încercările ei de a obține drepturi și poziție egală cu bărbații. Totdeauna călătorilor străini li s-a părut că frumusețile locale sînt prea libertine și înclinate spre cochetărie — la fel de mult ca și venețienele, cum spune locotenentul Alexander ⁹⁸. Totul ținea de vanitate ! Așa au

⁹¹ D. Bolintineanu și A. Zanne, *op. cit.*

⁹² Ion Ghica, *Scrieri*, vol. I, Partea I din *Conversări Economice*, Edit. Minerva, București, 1914, p. 232—233.

⁹³ *Tîrgulu cu idei* sau *Buletinul Cișmigiului*, Broșura 3-a, București, 1857.

⁹⁴ F. G. Laurençon, *op. cit.*, p. 27 ; William Wilkinson, *op. cit.*, p. 144.

⁹⁵ Alecu Russo, *op. cit.*, p. 307 ; vezi și *Studie Moldovană*, p. 21.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁹⁷ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. II, p. 23.

⁹⁸ F. G. Laurençon, *op. cit.*, p. 30 ; James Edward Alexander, *op. cit.*, p. 253.

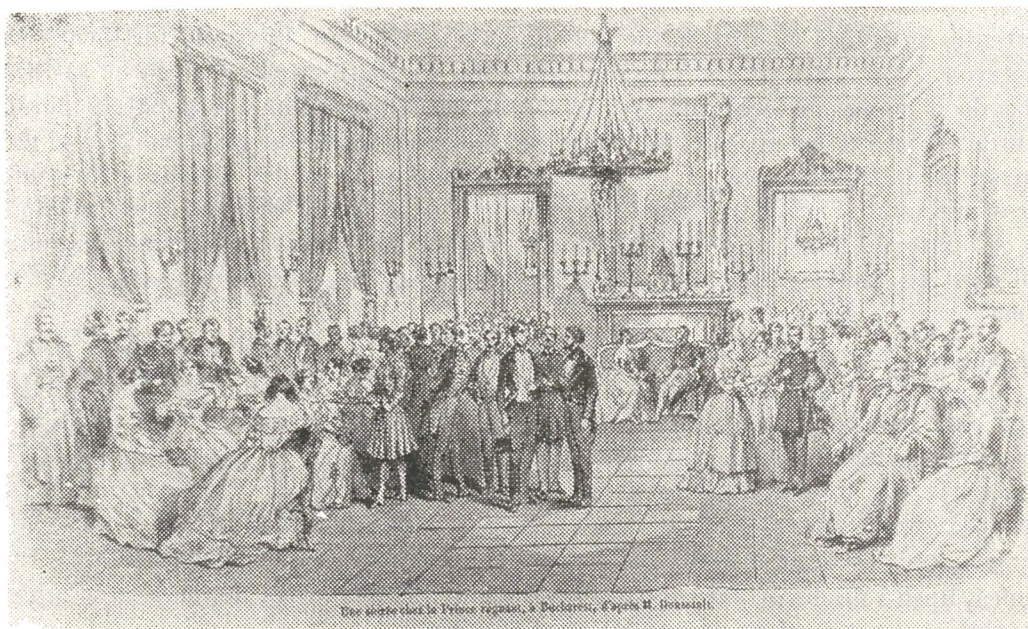


Fig. 9. Schimbarea tipului de petrecere : o serată la palatul domnesc din București în timpul lui Alexandru Ghica (1834 – 1842) — desen de Charles Doussault, din *Album Moldo-Valaque*.

apărut și saloanele culturale (puține, ce-i drept), prezidate de câte o doamnă din înalta societate, după tipul celor pariziene. O femeie avută, elegantă, trecută de obicei de prima tinerețe (poate chiar și de a doua), dar cu casa deschisă oricând — și nu doar cu un banal „jour fix” — polariza o serie de tineri mai mult sau mai puțin bogați, dotați și de viitor, care-i dădeau iluzia că este o Madame de Maintenon ori Madame de Staël, fie măcar și o George Sand, contemporana lor, pe care nu de puține ori o foloseau ca model. Spre pildă, fumind ea ca. Obişnuite încă din vremea fanariotă să fumeze ciubuc sau narghilea alături de soții lor — doamna țării abținându-se numai în prezența vizitatorilor apuseni de rang înalt⁹⁹ — femeile continuă să-și satisfacă acest viciu și mai târziu, folosind țigări de foi sau țigarete din hîrtie¹⁰⁰. Și se fuma peste tot, atît la soarele, petreceri și baluri, cît și în casă — pe la 1850 o boieroaică emancipată își primea oaspeții în budoar, întinsă pe pat și cu pipa în gură¹⁰¹ — sau afară, la picnic, la vînătoare, în vilegiatură ori la plimbarea în Cișmigiu. Cît de bine surprinsese Vasile Alecsandri această fațetă a mondenității punîndu-și celebrul personaj Coana Chirița — tip specific al perioadei de tranziție — să cînte aria țigării !

Este peremptoriu că toate aceste noutăți de comportament și gîndire, ce dădeau o față nouă Principatelor Române, mergeau mîna în mîna cu schimbarea portului, ca una dintre necesitățile imperioase ale actualității acelor vremuri, fapt de durată însă și împlinit cu greu, timp de aproape o jumătate de secol, pentru că abia în preajma Unirii se poate vorbi de o deplină adoptare a celui apusean și de intrarea în concertul european al modei vestimentare pe picior de egalitate cu celelalte țări.

⁹⁹ Lady Elizabeth Craven, *op. cit.*, p. 396.

¹⁰⁰ Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰¹ James Henry Skeene, *op. cit.*, vol. II, p. 17.

IDEI, ARHITECTŢI ŞI CONSTRUCŢII LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ÎN BUCUREŞTI

de CEZARA MUCENIC

„Frumuseţea unei arhitecturi este o datorie socială către toţi locuitorii unui oraş din partea celui ce construieşte. Un tablou uitat se aruncă în podul casei şi toţi sînt feriţi de vederea lui ; nu se întâmplă însă aşa cu o construcţie. Mai multe generaţiuni sunt osîndite de a avea privirea jienită prin urciunea ei”¹.

Petre Verussi — 1875

Afirmaţiile lui Verussi subliniau unul din punctele de vedere privind munca, dar puţin cunoscută, artă a arhitectului într-un oraş ce se dezvoltase cu impetuoşitate, accentuată după războiul care-l transformase în capitala unei ţări independente. Era momentul în care se tăiau noi artere de circulaţie, se cereau clădiri pentru noile funcţiuni politico-sociale şi culturale sau pentru locuitorii dornici de schimbări şi în înfăţişarea clădirilor ce le foloseau.

Referindu-ne doar la secolul al XIX-lea desigur constructorii au fost prezenţi în peisajul Bucureştilor încă de la începuturi şi importanţa şi rolul lor a crescut, cerîndu-li-se, tot mai mult, să aibă o calificare la nivel internaţional, căci cu acesta se confruntau. Cetăţenii mai de vază ai oraşului, călătoriţi — doreau, şi cereau, să trăiască şi să fie înconjuraţi de clădiri care, prin decor, monumentalitate, distribuţie interioară — să le satisfacă rangul social şi importanţa pe care o aveau în viaţa ţării. Comanda socială a deschis larg porţile activităţii numeroşilor arhitecţi şi constructori, veniţi de aiurea şi care au găsit teren liber de afirmare atîta timp cît lipseau forţele naţionale cu pregătire superioară. Abia la sfîrşit de secol îşi începe activitatea pleiada de arhitecţi formaţi, în absenţa unei şcoli româneşti, în şcoli apusene, cu precădere preferinţa îndreptîndu-se către Ecole de Beaux Arts din capitala artistică a lumii — Parisul, ceea ce însemna formarea lor în spirit şi cultură academică, deci cu respectul clasicismului dar şi al evului mediu, pecare-l adusese romantismul. Doar că acum renunţînd la evocarea unor momente stilistice, anume : gotic, renaştere, clasicism se foloseau diferite elemente constructive sau decorative, preluate de la oricare dintre acestea, neuitîndu-se nici Antichitatea şi fiind plasate în contextul şi asocierea imaginată de arhitect. Acest punct de vedere capătă o bază teoretică în urma apariţiei monumentalei lucrări „Dictionnaire raisonné de l'architecture française” a lui Viollet le Duc, în care se afirma cu claritate : „trebuie să ştim de unde venim, să profităm de tot ceea ce laborios au adunat secolele precedente”². Erau idei receptate şi cunoscute şi de către arhitecţii veniţi să construiască în Bucureşti, cum demonstrează prezenţa în biblioteca arhitectului Dumitru Berindei, printre alte lucrări de specialitate, şi a operei lui Viollet de Duc. De altfel, inserierea activităţii arhitecţilor români în curentele europene, cunoştea trei momente distincte : anii de formare, cu puternica amprentă care-o pun pe orice personalitate în devenire, cunoaşterea mării literaturi de specialitate şi apoi contactul direct şi permanent cu ultimele realizări în domeniul lor de creaţie. Este elocventă astfel o notă din *Analele arhitecturii* şi care menţionează plecarea arhitectului G. Duca pentru a studia clădiri pentru Arhivele Statului, sau cea a lui Nicolae Cerkez, care, în calitate de şef al serviciului construcţiei din Ministerul Instrucţiunii Publice, studia, tot în străinătate,

¹ Petre Verussi, *Despre arta naţională*, în *Convorbiri literare*, 9, 1975, nr. 1, p. 10—19; nr. 2, p. 43—49; nr. 3, p. 100—105.

² Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, Preface, apud G. Unack, *De Vitruve à Le Corbusier. Textes d'architectures*, Paris, 1968, p. 91.

instituții de cultură pentru a cunoaște programele acelor și modul lor de dezvoltare și deci a veni cu soluții de la care să se plece în viitoarele construcții din capitala țării. Această permanență preocupare pentru nou, pentru menținerea la curent cu nivelul european, era subliniată și de aprecierea făcută la adresa inginerului Nicolae Cuțarida care, în calitate de antreprenor al clădirii palatului de justiție, „s-a dus în străinătate pentru a studia și a aduce toate mașinile noi necesare șantierului, dovedind prin aceasta că este un om care dorește progres”³.

În ce măsură cele învățate, sau văzute, au fost receptate de arhitecții epocii se poate pune în discuție pe baza operelor create dar și a propriilor lor afirmații, căci acum, odată cu începerea activității primului nucleu de arhitecți români cu înaltă școală, pe lângă realizările constructive propriu-zise, ei vor încerca și să teoretizeze, mai ales în urma efortului depus de Ion N. Socolescu care, în 1890 se poate, împreună cu un grup de entuziaști, revista *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se lăgă*. În puținii ani de viață ai săi, revista va avea un rol esențial nu numai în vehicularea ideilor de specialitate, în punerea la îndemina arhitecților a unei tribune de la care să-și spună punctul de vedere în probleme spinoase, ca păstrarea monumentelor istorice, restaurarea, organizarea corpului arhitecților, problema școlii de arhitectură sau critica construcțiilor care se realizau, dar mai mult decât atât, în crearea unei conștiințe comune, de breaslă și mai ales în impunerea profesiei lor ca un fenomen cultural de profundă și largă audiență, căci, așa cum afirma Al. Odobescu, în conferința ținută la Ateneul Român în 1872, „singure monumentele existente încă pe pământ pot să ne dezvăluie și să ne afirme [despre popoare] și tendința ingeniului lor și trapta lor de măiestrie”⁴.

Analiza ideilor vehiculate pune clar în evidență adoptarea teoriilor raționalismului, așa cum apărea el în opera lui Viollet le Duc, sau Gottfried Semper. De altfel, ultimul se bucură și de o prezentare mai largă în revistă, atât ca activitate practică, cât și ca teoretician, dintre ideile sale fiind puse în lumină cele ale înrudirii artei arhitecturii cu celelalte arte, meserii artistice, căci numai prin unirea lor se poate realiza efectul monumental. Ideea acceptată o preia și subliniază chiar titlul revistei *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se lăgă*, deci impunerea de la început a necesității analizei și punerii în discuție a tuturor artelor ce o slujesc și sînt slujite de arhitectură, care le devine suport. Printre primii noștri teoreticieni în domeniu arhitectul Berindei își expusese concepțiile cu mult înainte, la revenirea lui în țară de la studii, în anul 1861. Adept al principiului neoclasic al lui Winkelmann, privind frumusețea ideală ca finalitate a artei, el va fi reluat în revistă cu respectul cuvenit înaintașilor, dar nu susținut, căci, în această etapă, preocupările se îndreaptă către analize și recomandări din sfera realizării concrete. Chiar dacă, cu ocazia discursului ținut la aniversarea unui an de la înființarea Societății arhitecților români, președintele ei, venerabilul Alexandru Orăscu, sublinia: „arhitectul creează, el nu are un model în natură” afirmația nu este continuată, dezvoltată, deoarece nu se urmărea decât sublinierea dificultății invenției în materie de arhitectură și prin aceasta să se explice necesitatea preluării de forme și motive din repertoriul înaintașilor, deocamdată a celor cunoscuți din școală, căci cei români, sau mai bine zis realizările lor, nu sînt încă cercetate sau nici măcar nu se crede că au existat, așa cum spune Ștefan Ciocîrlan⁵ „în ce privește artele...niciodată nu am ajuns ca să ne fixăm asupra unui stil propriu caracteristic țării”. Este drept, tot el admite „numai în elementele decorative — și acestea sînt multe —, numai în detalii se pot observa caractere bine definite, caractere originale”. În seria de articole semnate de G. Mandrea, principalul arhitect teoretician al revistei, pe lângă I. Socolescu, acesta reia unele dintre ideile lui Berindei sau Ciocîrlan privind necesitatea reînvierii artei românești, dar pe linia raționalismului respinge ideea folosirii numai a formelor și motivelor decorative preluate de la vechi monumente, cerînd cunoașterea lor pînă la înțelegerea sistemului constructiv și decorativ, căci așa învățase și de la Viollet le Duc, care scria: „studiul trecutului este necesar, indispensabil, dar cu condiția de a deduce principii mai mult decât forme”⁶. Arhitectul Mandrea vede și înțelege necesitatea studiului monumentelor păstrate

³ *Lucrări din anul acesta*, în *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se lăgă*, II, 1891, nr. 1, p. 16.

⁴ Al. Odobescu, *Opere*, vol. II, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 78.

⁵ Ștefan Ciocîrlan, *Clădirile vechi*, în *Analele...*, I, 1890, nr. 1, p. 13.

⁶ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*

în țară, mai ales pentru tinerii arhitecți formați în școlile apusene, care vin cu o cultură intelectuală și vizuală străină de formele țării și înainte de a le cunoaște și înțelege preiau un repertoriu strict decorativ, pe care-l aplică la clădiri cu diferite programe, negînd prin aceasta însuși principiul bunei arhitecturi care cere ca formele decorative să reiasă din construcție, să corespundă funcției clădirii, să se armonizeze cu decorația interioară.

Toate aceste norme, care apelau la bunul simț, echilibrul și măsura în materie de realizare arhitecturală se interferau cu cele ce puneau ca bază a gîndirii constructive armonia între forma aleasă și scopul clădirii, ea și aceea între distribuția interioară și profilele exterioare. Este un întreg bagaj de principii puse în discuție de curentul raționalist, care pregătea ruperea cu vechile precepte, întrucît același Viollet le Duc afirma: „arhitectura a ajuns într-o stare de criză penibilă și periculoasă pentru că nu mai reflectă mișcarea intelectuală și materială a timpului nostru”⁷. „Opera [trebuie] să fie concepută cu convingerea intimă că este emanată dintr-un principiu adevărat, bazat pe regulile de bun simț”⁸. Sînt trepte de schimbare a concepțiilor care vor deveni doctrinare mult mai tîrziu pentru funcționalism.

Preluarea și vehicularea lor în mentalitatea arhitecților români înseamnă o înscriere în cele mai avansate poziții teoretice înțelese în esența lor.

Alături de acestea se aduce în discuție problema materialelor de construcție și a necesității găsirii formelor care să corespundă structurii acestora, subliniindu-se cu precizie excluderea imitării unui material prin altul, deci, din nou, recurgerea la soluția rațională logică și refuzul falselor aparențe: „structurile să se acorde cu obiceiurile, tradițiile, materialele și natura climii”⁹, ceea ce determină și aprecierea făcută lui Mincu pentru mobilierul conceput în decorarea catedralei din Constanța „o lucrare originală inspirîndu-se din formele vechi românești, forme caracteristice țării noastre...”¹⁰.

Dacă gîndirea și concepțiile teoretice se înscriau la nivelul celor vehiculate în marile centre artistice europene, realizarea este departe de a le aplica. Sînt deocamdată deziderate care nu sînt susținute în practică, aici punîndu-și cu precădere amprenta anii de formare, bagajul de forme și soluții însușite și desigur, nu pe ultimul loc, cunoașterea și familiarizarea cu arhitectura epocii cu precădere eclectică. Cezura între gîndirea teoretică și realizarea practică nu este o notă specifică acestui colț îndepărtat de lume și de marile curente, ea este aceeași cu cea produsă între opera teoretică a lui Viollet le Duc sau Semper și realizările lor arhitecturale înscrise pe tradiția unui net eclectism. Considerînd că „eclectismul [...] este un bine [...] atîta timp cît este supus unei gîndiri juste foarte sigură de ceea ce știe și posedînd principiul limitării”¹¹, Viollet le Duc nu mai caută inovația, pe care de altfel nu o poate presupune într-o gîndire care așteaptă totul de la rațiune și prea puțin sau nimic de la inspirație. Este soluția folosită și de arhitecții sfîrșitului de veac bucureștean ce sînt chemați să realizeze, pe lîngă programele curente ale clădirilor de locuit, la care efortul este de a răspunde exigențelor comanditarului și viziunii proprii, pe cele atît de variate ale clădirilor social-culturale: școală, spitale, instituții, fiecare cu specificul său și pentru care nu există încă o tradiție.

Analiza rezolvărilor găsite pune în lumină cîteva trăsături dominante. Desigur, majoritatea construcțiilor nu părăsesc ca decorație repertoriul eclectic luat cu preferință din zona neoclasică, dar pe lîngă care apar inserate diverse motive din repertoriul arhitectural baroc, renaștere etc.

Dar dacă din acest punct de vedere opțiunea este netă, o remarcă se poate face la adresa modului în care sînt folosite acele elemente. De obicei echilibrat, cu sublinierea centrului de interes al clădirii, accentul decorației este pus pe desfășurarea etajului, deoarece parterul la clădirile de locuit avînd în majoritate funcție comercială, elimină motivele decorative în favoarea unor profile simple, armonizate cu cele ale catului superior, dar care lasă libere vitrinele (fig. 1) *. Planul cu distribuție clară, simplă caută să folosească la maximum terenul de amplasare. Casa propriu-zisă,

⁷ Idem, *Entretien sur l'architecture*, apud G. Unack, *op. cit.*

⁸ Idem, *Dictionnaire de l'architecture*.

⁹ G. Mandrea, *Adevărul în arhitectura modernă*, în *Analele* ..., I, 1891, nr. 1, p. 195.

¹⁰ *Mobilierul catedralei din Constanța*, în *Analele* ..., III,

1893, nr. 5—6, p. 80.

¹¹ Eugène Viollet-le-Duc, *Entretien sur l'architecture*.

* Fotografiile sînt executate după planuri aflate la Arhivele Statului București, fond PMB, dosar 145/1886, f. 137; 58/1889, f. 11 și 20; 44/1889, f. 157; 61/1890, f. 139.

cu un etaj sau cu două, își găsește elegante rezolvări cu păstrarea funcționalității interioare, jocurile dintre gol și plin ale fațadelor marcând cu precizie această distribuție. Pentru ruperea monotonei nu se pierde din vedere sublinierea centrelor de interes — intrările, salonul casei, alese de obi-

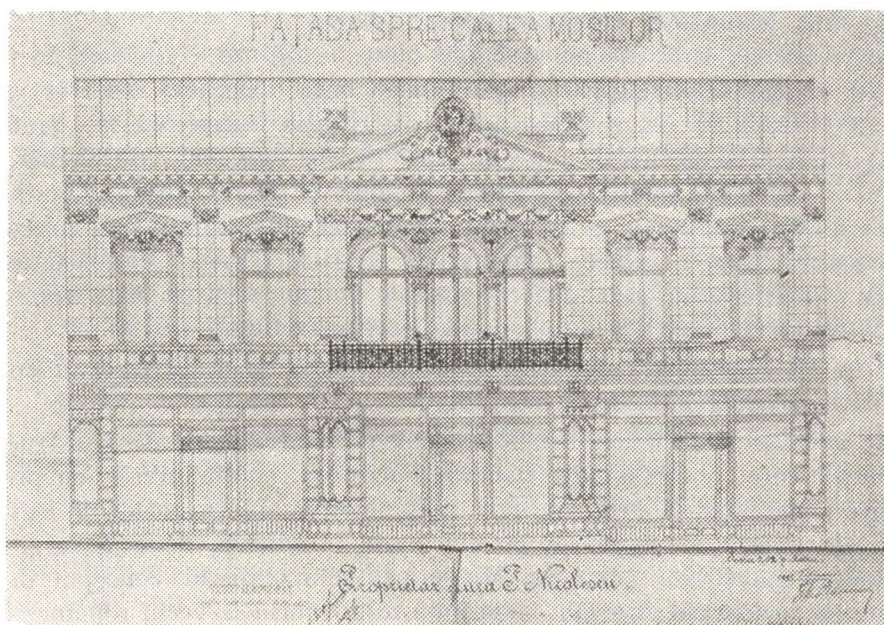


Fig. 1. Casă din Calea Moșilor, nr. 16, arh. Gh. Rosnoveanu (1886).

cei pe axa clădirii. Cîteodată, ca în cazul *caselor proprietate ale lui Alex. Săvulescu* (fig. 2), pentru păstrarea echilibrului între distribuția interioară și fațadă se alege ca centru al interesului una dintre laturi, dar echilibrul se realizează prin proporția volumului între traveea intrării și restul clădirii.

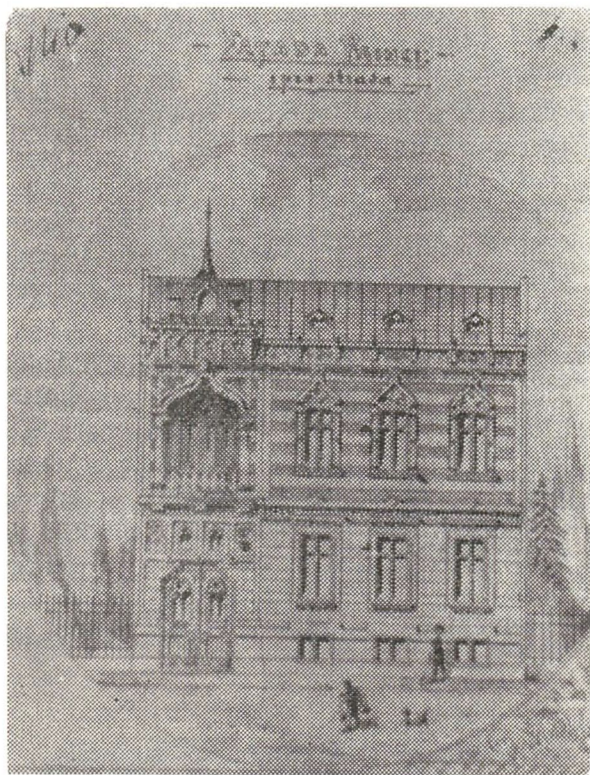


Fig. 2. Casă din str. Biserica Amzei, nr. 12, arh. Al. Săvulescu (1890).

Desigur, nu lipsese supraabundenta decorare a fațadei, ca la *casele Rusescu* ale aceluiași arh. Solescu, deși la aceeași proporție și distribuție volumetrică se obțin și soluții mai echilibrate, ca în cazul *caselor Atanasiu*, proiectate de arh. G. Rosnoveanu. Este perioada în care apare și casa de raport, fie sub forma unei clădiri monumentale, așa cum sînt *casele Max Azel* de pe str. Academiei colț cu Bulevardul, opera arhitectului Filip Xenopol, sau cele gîndite ca niște corpuri separate, repetînd aceeași planimetrie și rezolvare a fațadei și unificate printr-un profil decorativ dispus pe verticală.

Clădirile pentru instituții, care aparțin stilistic eclectismului, caută prin decor și amploarea desfășurării spațiale să se impună ca puncte de interes în arhitectura orașului. Așa va fi clădirea poștei centrale, opera arh. Alex. Săvulescu, ori lucrări ca *Liceul Sf. Gheorghe* arhitect și inginer N. Cuțarida, la care o anume neclaritate în distribuirea spațiilor interioare este compensată de liniile ample ale fațadei de bună inspirație neoclastică, sau *Liceul Lazăr* opera arh. C. Munteanu, clădire ce pune în discuție apariția și folosirea motivelor de inspirație națională (aici decorația cu ceramică colorată), dar care are

trimiteri vagi și imprecise la aceasta. Planul se remarcă în schimb prin rigurozitatea și echilibrul desfășurării.

În cealaltă zonă stau încercările de constituire a unui stil național la care promotori, fiecare cu propria lui gândire, vor fi Mincu și Socolescu. Ultimul, furat mai mult de farmecul decorului, ca în *casa Gion* (fig. 3), sau încercind realizări monumentale prin amploarea desfășurării,

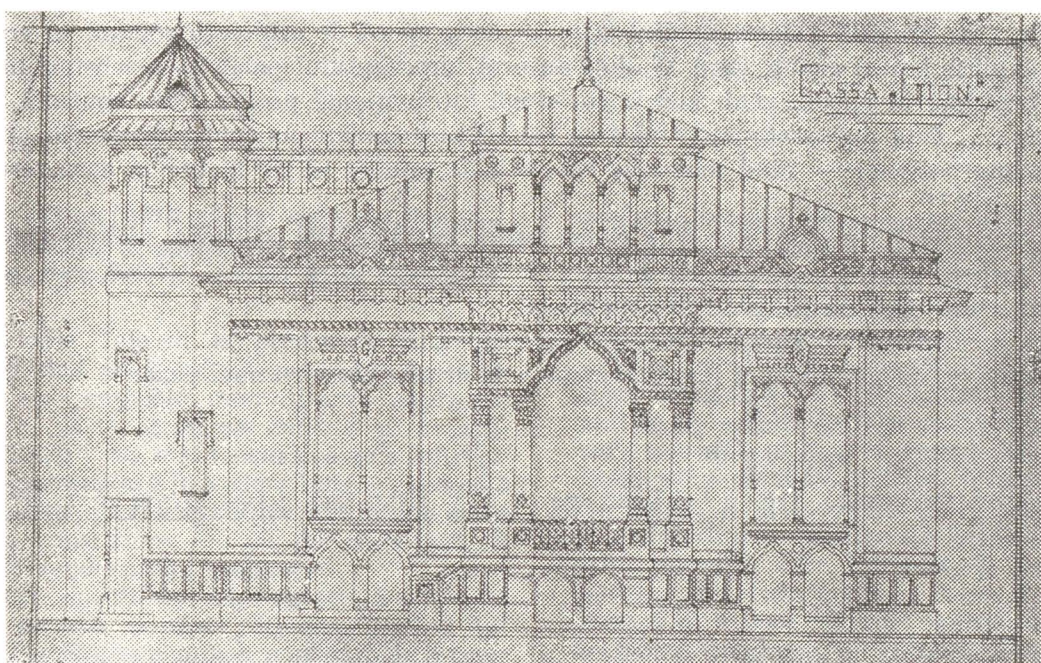


Fig. 3. Casa Ionescu-Gion, arh. I. Socolescu (1898).

introducerea de volume în consolă cu păstrarea aceluiași motive, ca în *casele din Bd. Carol* sau în *casa de pe strada Mihai Vodă*, în care folosirea lor se face într-un ritm echilibrat, sînt soluții apreciate în epocă și după aceea și numite în breaslă „stilul Socolescu” dar necontinuate. Pe lângă el, corifeul de necontestat al arhitecturii naționale, Ion Mincu, încearcă găsirea unor

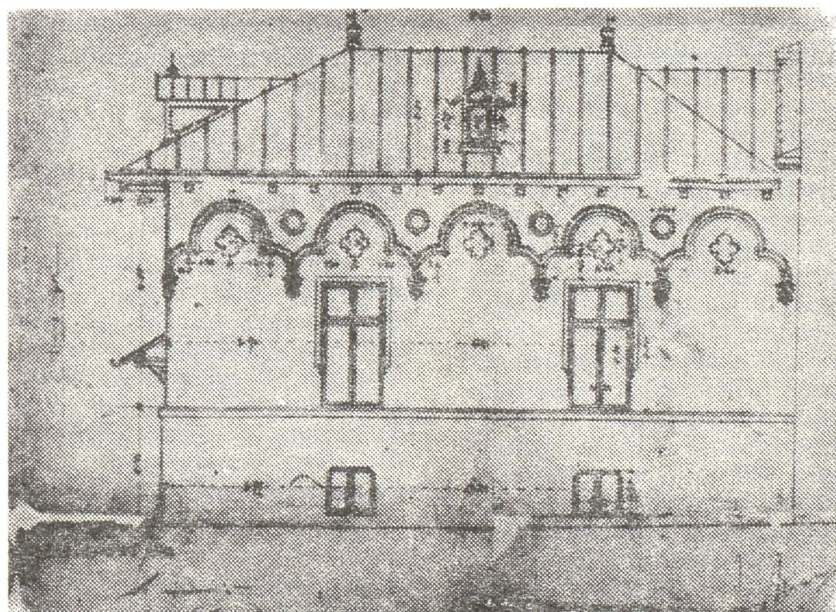


Fig. 4. Casă din str. Sălciiilor, arh. Ion Mincu (1889).

soluții pe un drum opus, în care accentul este pus pe simplitatea volumelor, pe masa ce domină, respectînd o anume proporție și aducînd numai cîteva elemente decorative, dispuse în special la ancadramentul ferestrelor sau pentru ritmarea suprafeței fațadelor (fig. 4). Impunîndu-se prin

creațiile sale, prin modul de a cerceta monumentele trecutului pentru a găsi soluțiile viitorului, Mincu devine deschizător de școală, la ideile sale mai bine sau prea puțin bine înțelese aderând și alte personalități, așa cum o va face arhitectul Mihăescu în impozantul *palat al funcționarilor publici*.

Succinta trecere în revistă a principalelor structuri constructive specifice orașului București la sfârșit de veac pune în valoare stadiul atins în acea epocă de arhitectii români în creațiile lor. Astfel se explică faptul că un Paul Wallot, autorul impozantului palat al Reichstagului berlinez, nume de prestigiu al epocii, venit aici la concursul internațional pentru Gara centrală, subliniază la banchet: „...față de numărul și valoarea arhitecților români nu mai este nevoie să se publice concursuri internaționale — fiind mai bine ca edificiile publice să fie făcute în caracterul arhitecturii românești”¹².

Recunoscînd cezura între teoriile vehiculate și construcțiile realizate, trebuie subliniat însă un anume respect pentru logica construcției, pentru acordul între formă și fond, care atestă însușirea lecției, chiar dacă nu în toate sublinierile ei.

Este un moment în care arhitectura bucureșteană se înscrie la nivelul rezolvărilor din marile capitale europene, moment larg deschizător de drumuri pentru noul veac.

IDÉES, ARCHITECTES ET BÂTIMENTS À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE, À BUCAREST

(R É S U M É)

L'analyse des conceptions des architectes roumains qui ont travaillé à Bucarest à la fin du XIX^e siècle met en évidence leur attachement aux thèses rationalistes de Viollet-le-Duc. Les idées, exprimées surtout dans les pages de la revue «Les annales de l'architecture et des arts auxquels elle se lie», sont le résultat des années de formation et du contact permanent avec l'architecture et la littérature y afférente de l'Ouest de l'Europe. A la suite de la comparaison avec les œuvres projetées, on observe une brèche entre la pensée moderne et la création qui reste au niveau de l'eclectisme académique, des échos des thèses théoriques surtout y étant pourtant décelables au niveau de la distribution des moyens d'expression. L'architecture de Bucarest s'inscrit ainsi, en tant que pensée et réalisation, au niveau de l'architecture des capitales européennes.

¹² Concurs internațional, în *Analele...*, II, 1981, nr. 6, p. 105.

RĂZVAN THEODORESCU, *Civilizația românilor între medieval și modern — Orizontul imaginii (1550—1800)*, 2 vol., București, Edit. Meridiane, 1987.

Continuând preocupările autorului de a re-uni sub cupolele unor sinteze cuprinzătoare, vaste spații ale culturii și civilizației românești¹, cea mai recentă carte a lui Răzvan Theodorescu are în vedere întinsa perioadă de amurg lent al medievalității autohtone și de simultană constituire, la fel de elaborată, a premiselor modernității românești.

Cea dintâi sinteză din istoriografia noastră de artă consacrată acestei perioade, cartea lui Răzvan Theodorescu aduce o privire de o nouitate radicală în cercetarea secolelor XVI—XVIII — cercetare sub semnul căreia s-a acumulat, trebuie să o spunem, de-a lungul anilor, o impresionantă bibliografie de specialitate —, o nouitate care este deopotrivă a tezelor avansate, a metodei urmate și a concluziilor care, susținute de o argumentație pe cât de sistematică pe atât de bogată, par, în cele din urmă, pentru cititor a se impune de la sine.

Înainte însă de a stăru, în limitele spațiului unei recenzii, asupra principalelor aspecte noi ce se impun din lectura cărții, câteva cuvinte despre stil și metodă care înnoiesc, la rîndu-le, într-un chip hotărîtor, — și, să adăugăm, imediat perceptibil — modul de abordare din unghiul istoriei de artă, pentru veacurile amintite.

Istoria este, pentru Răzvan Theodorescu, una „văzută de aproape”, spre a relua titlul unui binecunoscut volum apărut, de asemenea, cu mai mulți ani în urmă sub semnătura sa². Este o istorie — ce include ca element de însemnătate primă producția de artă — făurită de oameni ce au trăit cîndva, aievea, în spațiul românesc. O istorie vie. Cantitatea și acribia informației, ce smulge cu adevărat respectul, re-

zultate ale unei documentări exhaustive în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, nu sînt nici odată privite ca un scop în sine. Căci informația, de o complexitate barocă dar în același timp de o rigoare nedeazămințită — ambele vădite chiar în alcătuirea frazei, cu lungi perioade, sigur cumpănite —, are întotdeauna un sens anume, formează de fapt materia bogată, țesătura textului, plasma în care se încrustează desenul ferm al ideilor. Astfel formulată, pagina de istorie a artei are, am spune, la Răzvan Theodorescu, o plasticitate organică și deopotrivă un suflu epic. Personajele acestei istorii: meșteri și artiști, pictori, comanditari și sprijinitori ai artelor, oameni politici sau cărturari rețrăiesc dinaintea cititorului, dobîndesc, dincolo de biografia lor factuală, un profil, un chip, o personalitate. Categoriile sociale evoluează, se pîeschimbă, se înfruntă într-un larg tablou cu, repetăm, dimensiuni nu o dată epice sau dramatice, ideile se ciocnesc, cuvintele și imaginile își împrumută unele altora reflexele, totul răminînd, de altminteri, sub specia unei ireproșabile probității științifice. Metoda aceasta transpare limpede, de pildă, din felul cum, în general, capitolele cărții debutează cu incursiuni iluminante în social, în genealogie și în sociologia istorică, recroind, succesiv, istoria feluritelor categorii de „oameni noi” — o altă idee-forță a cărții — cititori și încurajatori ai artelor, a căror mentalitate s-a exprimat în fiecă treaptă a înaintării culturii românești spre modernitate.

O altă particularitate de ordin metodologic, ce-și pune amprenta atît pe structura cît și pe conținutul cărții și care s-a vădit demult, în toate abordările de sinteză ale autorului — este înscrierea hotărîită a realităților culturii vizuale românești în orizontul european al istoriei civilizației. Pentru fiecare etapă din intervalul cronologic studiat, autorul pornește de la un tablou sinoptic vast, urmărit pînă în extremele geografice ale bătrînului continent, și, cînd este cazul, chiar dincolo de acestea, cercetîndu-se, spre a da numai două exemple, ideea fastului aulic de la Versailles la Mogoșoaia, sau voga arhitecturii paicurilor și grădinilor veacului al-XVIII-lea din Anglia și Franța pînă la Constantinopol, context în care sînt situate și grădinile conacelor brîncovenesti sau postbrîncovenesti.

Nu înseamnă însă că, în așezarea firească a orizontului românesc al imaginii din veacurile

¹ Preocupări concretizate anterior în volumele: *Bizanț. Balcani. Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)*, Ed. Academiei, București, 1974; *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400—1400)*, Edit. Meridiane, București, 1976.

² *Istoria văzută de aproape*, Edit. Sport-Turism, București, 1980.

XVII—XIX, între Orient și Occident, Răzvan Theodorescu ar da prioritate celui din urmă termen. În această privință balanța e tot timpul justă. Așa, de pildă, în „chestiunea Renașterii românești”, mult dezbătută în istoriografia noastră, opinia autorului e clară: nu poate fi vorba, în secolul al XV-lea, nici măcar de o Prerenștere, analogă fenomenului occidental, ci de un „medievalism tirziu, cultivat și înflorit”, comparabil și contemporan goticului internațional, ceea ce „nu înseamnă încă, în ciuda unor morfologii înnoitoare, noutatea Renașterii”. Dar, pe de altă parte, Orientul european nu poate fi identificat, cum nu o dată a fost gândit și numit, cu o „Europă fără Renaștere”. Pentru civilizația românilor, conchide Răzvan Theodorescu „ceasul noutății” bătuse în veacul al XVI-lea. „Cu un sunet însă, ce i-a fost o dată mai mult specific și inconfundabil”. Pe lângă articularea unei sinoptici a ariilor de cultură europene, autorul construiește, în fine, o sinoptică nu mai puțin amplă, a genurilor și speciilor producției culturale propriu-zise. Istoria de artă, care ocupă, cum era și firesc, locul central în eșafodajul cercetării, e privită tot timpul în relație cu domeniile conexe — dar aracteristici avute atât de sistematic în atenție într-o sinteză de acest tip, ca numismatică sau sigilografia —, cu istoria literaturii, chiar cu istoria muzicii.

Teza centrală a cărții rezultă cu limpezime din însuși titlul ei. Coborîrea limitei inferioare a perioadei de tranziție între medieval și modern — în ce privește evoluția culturii vizuale pe teritoriile românești — la 1550, este o noutate absolută în istoriografia noastră. O perioadă care în mod tradițional era identificată cu secolul al XVIII-lea sau cu o parte a acestuia, se vede amplificată cu aproape două secole, descoperindu-i-se un nou început la mijlocul celui de-al XVI-lea veac.

Simptomele și argumentele schimbării, așa cum au fost ele detectate de Răzvan Theodorescu, sînt însemnate și adînci. În primul rînd, ceea ce „sesizăm ca efectiv nou, neobișnuit, într-un timp al afirmării teptate a individualității creatoare... este setea de a povesti, de a istorisi, de a scoate la lumină, și pentru cît mai mulți, „istoria” sfîntă și profană, deopotrivă, depărtată și apropiată în egală măsură”. Acest gust pentru narație, pentru povestire, pentru cronică, însoțit de o neobișnuită dezvoltare a retoricii, deschide o epocă ce va fi ilustrată, cu deosebire după 1600, de un alt gust, pentru fast „care răspundea pretutindeni în Europa unei arte monarhice regăsite și în spațiul nostru”, unde intra între hotarele „barocului ortodox postbizantin”, și, de asemenea, de o tendință „istoristă” care va însemna privirea retrospectivă asupra veacurilor evului de mijloc ca asupra unui trecut, în dorința unei mărturisite continuități, dar și cu sentimentul desprinderii de el.

Un prim popas în explorarea acestor prefaceri și mutații e înfăptuit în Transilvania epocii Reformei. „Civilizația transilvană din epoca Reformei, scrie Răzvan Theodorescu, înfățișea-

ză — ea și aceea contemporană, din Polonia și Ungaria — dublu chip al culturii urbane legate de orașele Europei centrale germanice și al culturii princiare legate de Italia, ecoul acestor raporturi resimțindu-se din sfera instrucției pînă în aceea a literaturii și artelor”. Ocupîndu-se îndeosebi de două aspecte ale plasticii transilvănene de secol XVI, sculptura funerară și grafica de carte, sugerînd subtile relații de conținut între cele două domenii, ocupîndu-se apoi pe larg de ilustrația unei cărți brașovene din 1557, a cărei sursă o identifică, în ultima analiză, în binecunoscutele „*Bilder des Todes*” ale lui Holbein cel Tânăr, Răzvan Theodorescu ajunge la încheierea unei sincronizări rapide a Transilvaniei aceluia veac, „cu tot ce era prefacere spirituală profundă la celălalt capăt al continentului, acolo unde se născuse Europa modernă”.

Trecînd în Moldova vecină, autorul constată, după 1600, asimilate ecouri de manierism și un „prim baroc postbizantin. „Orientalismele Movileștilor sînt astfel privite în conjuncție cu „gustul pentru exotic al regilor și magnatilor poloni”, broderia funerară de la Sucevița a lui Ieremia Movilă e prezentată în conexiunile ei cu „sarmatismul” polonez, după cum „eleganta elansare” a Dragomirnei vădește un spirit manierist (însă medievalizant și pitoresc propriu Răsăritului); nu e vorba de un „stil” manierist, ci de „elemente de manierism... exprimate aici într-un grai autohton”, în prelungirea tradiției locale medievale postbizantine. În prima parte a secolului al XVII-lea, Răzvan Theodorescu deosebește trei etape stilistice conturate: 1600 — 1610, cînd amintirile răsfrîngerii ale manierismului central european se fac mai bine simțite, 1620 — 1630, cînd, într-un peisaj istoric marcat de ascendența autorității otomane, elementul orientalizant cîștigă preponderență — exemplul notoriu fiind biserica Sf. Sava din Iași —, în fine, domnia lui Vasile Lupu, momentul barocului postbizantin a cărui emblemă o constituie „piatra Trei Ierarhilor”.

„Gusturile și atitudinile baroce la români înainte de 1700” sînt cercetate, de altfel, într-un capitol separat, purtînd chiar acest titlu. După prezentarea „oamenilor noi”, purtători ai orientării spre barocul „văzut ca stil de viață și nu doar ca un stil al artelor plastice”, sînt înfățișate cele cinci surse ale acestuia: poloneză, ucraineano-rusă, italiană, transilvană și constantinopolitană (de ce oare, se întreabă pe bună dreptate Răzvan Theodorescu, Eugenio d'Ors nu cuprinde între speciile barocului tipologie și un „barocchus orientalis”?), conchizîndu-se asupra unei relativități a gusturilor specifice barocă și, fără îndoială, veacului al XVII-lea, simptomatice relevate de „eclectismul peisajului artistic ieșean și al monumentelor din timpul lui Vasile Lupu”. Gustul pentru exotic și nemaivăzut, pentru aparență și ceremonial, pentru fast și lux, pentru interioarele bogate, pentru natură ca decor, apoi atitudinea monarhică „istoristă”,

prelungită și după 1700, deslușită în titulaturi, steme, legende, genealogii și galerii de portrete, au înriurit și au înlesnit „o creație barocă în haină românească”, un „baroc ortodox post-bizantin”.

Artei aulice din jurul lui 1700, Răzvan Theodorescu îi dedică un alt capitol, definindu-i limpede cele trei aspecte istorice principale: „...Transilvania unei monarhii princiare reformate legate de Europa centrală, Țara Românească cu geloasa păstrare a tradițiilor dinaintea anilor de tunut ai stăpînirii lui Mihai Vodă Viteazul, Moldova înnoirilor spectaculoase și derutante venite din orizonturi diverse și selectate în funcție de nevoile locului...”. Dacă propensiunile spre înnoire ale Moldovei, argumentate pe larg, între altele și prin pătrunderea la curtea lui Petru Schiopul a portretului de șevalet, sînt amplificate în vremea lui Vasile Lupu (cercetată în al cincilea capitol) făcînd, aici, din veacul XVII nu unul de „declin medieval”, ci unul de „început de mentalitate modernă”, „tradiționalismul muntenesc sub Matei Basarab” (substanța capitolului al șaselea) cînd nu au lipsit, totuși, „deschiderile către viitor”, conturează o „născrucă” despre care mărturisește, ca o altă emblema, casa lui Udriște Năsturel de la Hierăști. Este acesta un paralelism asupra căruia Răzvan Theodorescu insistă cu îndreptățire, caracterizînd o „identitate regională”, și o „identitate națională” în spațiul românesc, cea dintîi înfățișîndu-se însă în secolul al XVII-lea în termeni inverși față de cei propuși de Ibrăileanu și Lovinescu pentru veacul al XIX-lea.

„Deceniile brîncovenesti” ne apar, din pătrunzătoare analiză a lui Răzvan Theodorescu, sub un semn dublu: „între inovația cantacuzină și istorismul basarabesc”, dar și sub semnul sintezei, al unei „tonalități distincte”. Căci „sfertul de secol de cîrmuire brîncovenească a însemnat, mai ales, schițarea unei expresii culturale „naționale”, în care posteritatea a vrut să vadă, cu mîndrie sau nostalgie, reperul întrupării unui spirit local în morfologii originale, inconfundabile în aceste părți ale continentului”.

În „veacul fanariot”, Răzvan Theodorescu distinge cîteva zone de cercetare specifice: „arhitectura rezidențială și fastul nobiliar”, apoi „patronajul artistic cu diferitele sale niveluri sociale (domnesc, ecleziastic, boieresc și chiar negustoresc sau țărănesc)”, zone în care se manifestă atît „continuități remarcabile față de veacul imediat precedent”, cît și o predicție pentru ceea ce era pe atunci „nou apărut” (care nu se suprapunea totdeauna „noutății” propriu-zise), justificînd și tendința spre „un cu totul alt tip de imagine” decît cea „hieratic-simbolică”, o imagine „votiv-decorativă, consecință vizuală a unui cu totul alt mod de a percepe realitatea”. O vastă panoramă a arhitecturii rezidențiale de secol XVIII, de la programele aulice la conacele boierești,

demonstrează, în amănunt, aceste schimbări prin noile relații stabilite între edificiul construit și natură, prin noul accent pe „zăbavă” și „priveală”, cu note chiar preromantice, spre finele secolului, consonante iarăși unui fenomen european, prin proliferarea unei arhitecturi peisagistice cu scenografia ei particulară. Alături de aceasta, modalitățile „fastului nobiliar” și cele ale picturii unde disjunctia menționată a celor două tipuri de imagine devine tot mai clară, apar determinante „pentru înțelegerea unor structuri vizuale ale secolului al XVII-lea atît de legate de tradiție și, totodată, aparent măcar, atît de preschimbate”.

Ultimul capitol al cărții e consacrat nivelului „popular” și „țărănesc” în „arta de la 1800”, așadar de la finele unei lungi perioade „de preeminență a limbajului oral și figurativ asupra celui scris, de fuziuni ale culturii populare cu aceea nobiliar-clericală”, de coincidențe la nivelele amintite cu precădere, între texte și imagini. Răzvan Theodorescu operează și aici o distincție necesară, care este chiar cea între „popular” și „țărănesc” (în perspectiva dicotomiei lui A. Hauser între „Volkskunst” și „Bauernkunst”), o distincție îngăduindu-i să corecteze opinia după care creația post-brîncovenească s-ar fi „ruralizat” între 1750—1850 și să deosebească între monumentele țărănești propriu-zise și cele „ale unei arte medievizante în spirit folcloric la începutul evului modern”, ctitorite de orășeni mărunți, negustori și meșteșugari, pe de o parte, dar și de reprezentanții unei mici boierimi, ai țărănimii libere, ai unor categorii de slujbași sau prelați de țară ș.a., cu toții „oameni noi” ai secolului al XVIII-lea. Acest secol apare, în cele din urmă, drept unul de orizonturi „complementare și divergente”, „orizontul iluminist și fanariot de largă deschidere culturală și orizontul folcloric, țărănesc și urban deopotrivă”.

Noua sinteză a lui Răzvan Theodorescu este mai mult decît o carte. Este un univers în care odată pătruns, cititorul se simte captat și antrenat a-l explora, cu fascinație, pînă la capăt, și care, reazăzînd în chip esențial coordonatele și dimensiunile unei cuprinzătoare vîrste a culturii și civilizației românești, se încheagă într-unul din edificiile de cîpătii ale istoriografiei noastre.

MIHAI ISPIR

MIHAI ISPIR, *Theodor Pallady*, București, Edit. Meridiane, 1987, 91 p., 18 il. în text, 128 reproducii (65 color).

Prezența publică a lui Mihai Ispir — tot mai consistentă în ultimii ani — i-ar fi putut asigura o binemeritată notorietate, dacă domeniul său de aplicație ar fi fost nu plastica, ci, să zicem, literatura. Criticii mai puțin harnici

și mai puțin specializați decât el se bucură de spor de renume prin simplul fapt că scriu despre cărți și nu despre imagini. De vină e, firește, tendința generală a intelectualității (de la noi și de aiurea) de a marginaliza cultura vizuală, socotind-o anexă, strict decorativă, pe scurt, secundă în raport cu prestigiul unanim acceptat al culturii scrise. Pe de altă parte, trebuie spus că nici Mihai Ispir nu este — prin alcătuirea sa intimă — suficient de „penetrant”. Discret până la inhibiție, mai curînd interiorizat (cînd nu e între cunoscuți), preferînd spectaculosului temeînția, el e retractil, nezmotos, cuminte, chiar dacă — în adînc — rămîne sensibil, ca toată lumea, la efectul stimulator al succesului. Cumințenia sa nu e nici lipsă de vigoare, nici inexpressivitate. E disciplină asumată, vocație a sobrietății.

Cu asemenea calități, dublate de o solidă pregătire științifică, Mihai Ispir e un istoric și un critic de artă de primă linie. El e un *specialist*, dar nu unul de arhivă, închis, pe viață, în spațiul îngust al unei monomanii: se pronunță cu rigoare în problemele artei contemporane, dar și în probleme de artă mai vechi (vezi studiile sale privind decorația arhitecturii civile moldovenești în epoca lui Ștefan cel Mare, sau pe acelea referitoare la supraviețuirile baroce din secolul al XIX-lea românesc și la arhitectura de *loisir* a vechiului București). Autor al unei importante lucrări despre clasicism în arta românească (Meridiane, 1984), al unei monografii Șirato (Meridiane, 1979), al mai multor studii și articole răspindite în presa curentă, Ispir este de asemenea o salutară prezență pedagogică la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”. Recenta monografie Pallady încununează acest substanțial palmares cu o performanță memorabilă. Avem de-a face cu ceea ce se cheamă indeobște o „lucrare de referință”. Deși despre Pallady s-a scris mult, inclusiv texte monografice (începînd cu cel din 1944 al lui Ionel Vianu), subiectul n-a fost niciodată acoperit cu largimea de orizont, cu acribia documentară și cu talentul analitic de care uzează Mihai Ispir. Pagini bune, pagini utile, sau fraze memorabile există evident și la alți autori. Dar aici este vorba de un efort de proporții, de o seriozitate și de o anvergură a demersului fără echivalent în încercările anterioare.

Ispir își organizează comentariul pornind de la o declarație făcută de Pallady, în anii tîrzii, lui Radu Bogdan. În spiritul acestei declarații, biografia artistică a pictorului se poate împărți în trei perioade distincte: 1871 — 1900 („În căutarea picturii”), 1900 — 1919 („Stăpînit de pictură”), 1919 — 1956 („Dominînd pictura”). Un „cuvînt înainte”, cîteva dense „glose critice” și o pagină finală „în loc de epilog” încadrează această periodizare lăsînd loc, în final, unui amplu aparat critic (387 de note) și unei bibliografii selective. Criteriul după care e condusă desfășurarea textului fiind strict

cronologic, Ispir procedează, în genere, analitic și cumulativ, rezolvînd problemele istorice și critice pe măsură ce ele apar. Se pornește de la „precedentul medieval” al ascendenței familiale palladiene și de la copilăria lui „victoriană” (Șt. Nenițescu), se inventariază etapele formației sale plastice, de la Fidelis Walch, Eugen Ghica-Budești și Erwin Oehme, la Aman-Jean, Gustave Moreau, Aimé Morot și Cormon (fără a se uita, evident, esențiala întîlnire cu Puvis de Chavannes) și se urmărește apoi, pas cu pas, evoluția operei lui Pallady de la lucrările imediat anterioare debutului său (Paris, 1900), pînă la cele din 1954, anul în care artistul a încetat să mai picteze. Pe parcurs, survin nenumărate teme colaterale, destinate să configureze un portret cît mai exact și mai nuanțat al artistului studiat. Se vorbește despre impactul avut asupra sa de estetica simbolismului, despre Cézanne și despre Matisse, despre ambianța franceză și cea românească (cu insistență asupra grupărilor traversate, rînd pe rînd, de Pallady: „Tinerimea artistică” și „Arta română”). Se cercetează, cu finețe și vervă asociativă, un caracteristic lot de concepte, de neocolit pentru înțelegerea corectă a universului palladian: „clasicism”, „primitivism”, „rafinament” (cu extensiunea „decadentismului” și a „dandysmului”), „naiv”, „elementar” etc. Se vorbește despre tema timpului și a feminității, despre simbolica oglinzii, a ferestrei și a măștii, se glosează în marginea titlurilor pe care Pallady le dădea lucrărilor sale, se face istorie a gustului, sociologie, comparativism, analiză plastică. Aceasta din urmă, fie că ia în discuție opțiunea pentru desen a artistului (p. 18, p. 28 ș.a.), fie că se ocupă de schemele compoziționale, de „rimele” plastice și de regia coloristică a imaginii (cf., între altele, p. 59 sau 62 — 63), e întotdeauna exemplară, copioasă, dovedind o cunoaștere *dinăuntru* a tehnicii picturale (la care se fac, de altfel, referiri explicite, „de atelier” — cf. p. 69, despre tipul de diluant utilizat de Pallady). Literaturizarea factice de care se resimte, adesea, vorbirea diletantă despre imagine e întotdeauna evitată. Să adăugăm că un spirit atît de cultivat ca Pallady („pictor al sațietății intelectuale” — spune Al. Paleologu) nu poate fi discutat fără un instrumentar corespunzător. Ispir e mereu la înălțimea acestei exigențe: el recurge frecvent la revelatoare paralelisme între pictură și literatură (cu invocarea avizată a lui Montaigne, Mallarmé, Baudelaire, Proust, Huysmans etc.), sau între pictură și muzică (vezi p. 56). Odată cu istoria stilului lui Pallady, Ispir face și o istorie amănunțită a *recepției* sale critice, punînd în valoare opinii puțin cunoscute ale unor cronicari nu o dată uitați. De-a lungul cercetării sînt speculate cu virtuozitate documentele cele mai diverse: însemnările zilnice ale pictorului, note întîmplătoare de pe spatele cîte unui desen, corespundență, declarații orale ș.a.m.d. În sfîrșit într-o concisă pagină finală se amintesc eco-

urile contemporane ale „palladismului”, așa încît discursul critic se încheie inteligent cu o sugestivă deschidere...

Dacă metoda aleasă de Ispir prezintă totuși un inconvenient, acesta este legat de *sistematica* subiectului. Textul curge amplu, fluvial fără cezuri, fără o preocupare specială pentru confortul mental al cititorului: lipsa unor ferme articulații tematiche, a unor eventuale substituiri ajutoare, reluările, oarecum dezordonate, ale aceleiași probleme în două, trei sau patru locuri diferite dau, uneori, materialului adunat un aspect aluvionar și îngreunează, pe alocuri, lectura. Senzația generală e de *zbor razant* asupra subiectului, în defavoarea perspectivei plonjante. Ceea ce nu înseamnă că lucrurile nu dobîndesc, la urmă, o spontană claritate. Două elemente capătă — credem — un relief special în definirea personalității lui Pallady, așa cum este întreprinsă de Mihai Ispir. Mai întîi, o constantă relevanță a componentei *simboliste* a figurii sale (o componentă ce ține de atitudinea existențială mai mult decît de stilul propriu-zis; în definitiv, simbolismul e, el însuși, mai mult o atitudine decît un stil). Apoi, o paradoxală tensiune între „idealism post-romantic” și „atracție pentru concret”, între „spiritul de geometrie” și un subiacent „duh primitiv”, între „complexitatea concepției” și „simplitatea realizării”. De o parte obsesia idealului, a artificiei, a visului, de cealaltă spiritul critic, ironia, scepticismul. De o parte livresc și spectralitate, de cealaltă vitalitate, furor senzual, realism. Totul — în arta acestui „lucid halucinat” (p. 37) — se petrece în intervalul dintre aceste extreme. Ispir rezumă această situație într-o inspirată frază, de la p. 67, în care exegeza preia, cu subtilitate, unul din „motivele” obiectului la care se aplică motivul oglinzii: „...viața și arta se înfățișează ca două oglinzi așezate față în față: imaginea artistică e dorită vie și întreagă, aîdoma unui organism, viața, la rîndu-i, pare acceptată întrucît se relevă drept posibilă operă de artă, potrivită a se topi într-o matrice spirituală”.

Calitatea dominantă a lucrării lui Mihai Ispir — și a întregii sale activități — este *profesionalitatea*. Informații, stăpîn pe auxiliile disciplinei pe care o practică, ingenios fără sofisticare și precis fără uscăciune, el oferă cititorului un model de ținută academică. Comunicarea simpatetică, intrarea în rezonanță cu tema aleasă nu e, prin aceasta, exclusă. Metoda nu se substituie sensibilității, ei o potențează, o face „tranzitivă”. Stilul e clar, expresiv, adecvat. Mihai Ispir face, în numele generației sale — încă tinere — o demonstrație care ne privește pe toți: el dovedește că în istoria de artă a fi laborios nu înseamnă a sfîrși în sterilitate, a nu finaliza, a te dizolva într-un scrupul ineficace. Pentru a întocmi o bună monografie nu e neapărată nevoie de tapajul mai multor decenii de salăhorie. Un subiect atît de prețios cum este arta lui Pallady se

poate, așadar, rezolva în chip optim, fără superficialitate, fără facilități publicistice, dar și fără prea multă morgă. Artă este, în definitiv, un teritoriu al grației. Mihai Ispir știe să se miște în acest teritoriu cu pas sigur și măsurat, liber de crisparea exhaustivului, de prezumția celui care vrea să aibă mereu ultimul cuvînt.

În încheiere, două — secundare — amendamente: notele — în majoritate foarte prețioase — păcătuiesc, de cîteva ori, prin pedanterie. Unele trimiteri sînt de prisos, neavînd altă justificare decît pe aceea a unei excesive amabilități colegiale. Cît despre ilustrații, ele nu sînt, din păcate, la nivelul textului. Albumul realizat de Anatol Măndrescu (Meridiane, 1971) se dovedește încă indispensabil (mai ales pentru reproducerea de detaliu — cu totul absente din selecția de față, și pentru facsimilarea cîtorva pagini ocazionale, cu texte și desene). Important, de asemenea, din punctul de vedere al ilustrației, rămîne și catalogul lui Ștefan Dițescu la expoziția comemorativă „Pallady” din decembrie 1971 — februarie 1972.

ANDREI PLEȘU

ALEXANDRU DUȚU, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Edit. Meridiane, colecția Biblioteca de artă. Arte și civilizații, 1987, 304 p., 12 ilustrații.

Titlul lucrării dă întreaga măsură a conținutului său, exprimînd întrutotul adeziunea autorului la „noua istorie”, cea începută a fi scrisă la sfîrșitul deceniului 3 al veacului nostru și care, de atunci încôace, definindu-și tot mai adecvat și mai nuanțat aria de investigație — *redescoperirea oamenilor prin intermediul faptelor lor* — și diversificîndu-și și afînuindu-și mijloacele de cercetare se impune astăzi ca singura în stare să ne redea o imagine a trecutului mai aproape de ceea ce va fi fost el în realitate.

Cu fiecare nouă carte, Al. Duțu face încă un pas spre adîncul istoriei mentalităților, domeniu de predilecție din această „nouă istorie”, pe care îl cercetează de două decenii.

Volumul cu titlul de mai sus este, de această dată, o antologie de texte aparținînd cîtorva dintre cei mai reprezentativi istorici ai mentalităților, el vizînd în primul rînd integrarea în circuit românesc pe de o parte a unor texte ale domeniului deja devenite clasice, pe de alta comunicarea rezultatelor celor mai noi cercetări despre trecutul privit din acest unghi de vedere. O suită de studii proprii ale lui Al. Duțu preced antologia propriu-zisă. Ele au menirea de a explicita selecția și de a facilita înțelegerea mecanismului mentalităților — cu multiplele lui fațete — în înțelegerea istoriei, dar și de a oferi cîteva interpretări originale ale autorului privitoare la o serie de fenomene care l-au preocupat.

Unul dintre aspectele cele mai interesante ale cărții îl constituie înseși criteriile după care a fost structurată antologia. Ce a operat ca factor prim în selecție? Ce putea fi ales din imensa literatură acumulată mai cu seamă în ultimele două decenii, pentru a oferi cititorului român o imagine clară asupra dezideratelor și rezultatelor acestui tip de cercetare? Unde se situează — în raport cu diferitele aspecte ale istoriei mentalităților — gândirea românească?

Răspunsurile sînt date în parte chiar de autor, în „Argumentul” cu care își deschide antologia: a) Textele alese îmbină explicația unei perioade cu indicații metodologice, permițînd discernerea direcțiilor „noi istorii” și a rezultatelor la care a ajuns cercetarea; b) ele demonstrează că explicarea mentalităților combină constant investigația trecutului cu analiza prezentului; c) fragmentele alese aparțin acelor aspecte de viață care au interesat întotdeauna pe cărturarii români. Acest din urmă punct, corelat cu cea de-a treia întrebare pusă mai sus, dobîndește în carte un aspect aparte. Autorul nu aduce în discuție preocupările istoricilor români contemporani, mai mult sau mai puțini adepți sau numai sensibilizați la „noua istorie”, ei descoperă la istoricii de diverse profile din trecut idei și un demers mental de o modernitate și o acuitate aflate în deplin consens cu principiile partizanilor „noi istorii”: un text al lui N. Iorga, din 1937, intitulat „Cum se creează o stare de spirit”, un fragment din cunoscutul volum al lui G. M. Cantacuzino — *Arcade, firide, lespezi* — referitor la „Case domnești și boieresti”, din 1934, și, în sfîrșit, un text al lui N. Cartoian despre „Romanul popular”, din 1929. Textele acestea nu sînt alese la întîmplare, dintre multe altele posibile, ci se încadrează perfect celor trei secțiuni ale antologiei: „Ce se schimbă și ce rămîne”, „Încîlipuirea, chipul străinului și al omului exemplar”, „Cartea și dorința de ficțiune a omului”, în fapt, practic, cîteva dintre direcțiile principale de cercetare ale istoriei mentalităților.

Cu excepția textelor românești și în parte a celor ale lui Al. Duțu, toate celelalte se referă la situații din Occident, dar metodologia cercetării și foarte numeroasele sugestii ce se pot desprinde din consensuarea unora dintre rezultatele ei sînt importante pentru oricîne investighează un domeniu sau altul al istoriei. Si aici istoricul de artă, în principal cel al artei medievale și premoderne, găsește dacă nu răspunsuri — întrucît situațiile și datele primare diferă în mare măsură — cel puțin deschideri către un drum. Este evident, de pildă, că la noi nu a existat o „Bibliothèque bleue” în secolele XVII — XVIII, dar au circulat cărți populare în versiune manuscrisă și o serie de investigații aflate în curs sau deja definitivite, ale lui Al. Duțu însuși, dar și ale altora, sînt pe cale să își ofere roadele.

Cine sînt autorii selectați? Primul este Lucien Febvre, unul dintre cei doi părinți ai „noi istorii” (celălalt fiind Marc Bloch) — cu un text-program, din 1941, intitulat „Sensibilitate și istorie”, urmează apoi Georges Duby, reputat medievalist, deja cunoscut publicului românesc prin recenta publicare a lucrării sale de referință „Artă și societate (980—1420)”, Robert Mandrou, Robert Vovelle (pe care l-am fi vrut poate cu studiul amintit de Al. Duțu, referitor la problemele iconografiei), Hugo Dyserinck, Roger Chartier cu analiza „Bibliotecii albastre” și Walter Ung cu un interesant text referitor la raportul dintre cuvîntul rostit, cel scris și cel tipărit. Ei au fost aleși întrucît prin preocupările lor reprezintă principalele direcții actuale din studiul mentalităților. Un text aparte — cel despre imaginar, frumos intitulat „Pentru păzirea nălucirii” — aparține lui Nicolae Aghiorit, text care a circulat în unele medii de la noi la sfîrșitul secolului XVIII și care, mai bine decît orice comentariu demonstrează importanța anumitor surse de epocă pentru pătrunderea structurilor tradiționale.

Deși atît studiile lui Al. Duțu cît și textele selectate se referă mai mult la aspecte generale ale mentalităților și la sursa pe care o oferă investigației lor literatură și doar în mai mică măsură la aportul adus de artele plastice la descifrarea omului și a structurilor definitorii ale trecutului, există în carte o serie de pasaje în care analiza se oprește cu precădere asupra acestui din urmă domeniu.

Fără a minimaliza în vreun fel valoarea întregii contribuții a lui Al. Duțu din celelalte studii — de o exemplară erudiție, care oferă cele mai noi titluri relevînd preocupările și direcțiile cele mai actuale în care se desfășoară explorările diversilor cercetători din întreaga lume — pentru istoricul artei românești, cel mai interesant text — și nu prin titlul său incitant și conșternant datorită alăturării insolite de termeni — rămîne cel numit „Torcello. Voroneț. Baroc”.

Termenul median — „Voroneț” — constituie mai puțin o temă de analiză, precum Barocul, care îi prilejuiește lui Al. Duțu subtile interpretări, ei dobîndește, cred, un fel de valoare emblematică și într-un fel antitetică. Între Bizanțul venit de la Torcello și Barocul occidental, între totala închidere în sine a viziunii concentrate asupra valorilor „din lăuntru” și descătușarea dezlănțuită a viziunii „din afară”, Voronețul este un reper care aduce ponderea, echilibrul unei clasicități funciare aparținînd culturii noastre tradiționale.

Este dificil să recenzi bogăția de idei a cărții ori numai să prezinți logica demonstrației lui Al. Duțu pusă în slujba descifrării barocului european în general — deja de atîtea ori și de alții abordat —, dar mai cu seamă speciala aplecare asupra celui din spațiul sud-estic al continentului, mult mai puțin studiat.

Alte probleme deosebit de interesante ridicate de Al. Duțu sînt cele privitoare la posibili-

tatea reconstituirii autentice a unei lumi care nu a lăsat documente scrise, de tipul celei țărănești de la noi, la care se poate ajunge prin recursul la mărturiile oferite de arhitectură, de pictură, de veșminte și podoabe, corelind astfel relația culturii populare cu studiul mentalităților, ori cele ale raportului dintre arta aulică și cea populară, în elucidarea căruia i se pare că un test important ar putea fi studierea a ceea ce reprezintă „cultura lor comună”, reprezentată de arhitectură, plastică, muzică și dans, cărți populare.

Dar lista aspectelor ce pot trezi interesul, a ideilor fertile și a sugestiilor nu se încheie aici. Ca orice carte bună, antologia întocmită de Al. Dușu deschide drumul lecturii altor cărți, îndeamnă la căutarea lucrărilor fundamentale originale, încintă la meditație și — poate că

acesta este eiștigul cel mai important — la investigații proprii dirijate în sensul propus de selecția sa.

Constanta preocupare a Editurii Meridiane de a oferi publicului român lucrări fundamentale ale reprezentanților istoriei mentalităților precum Fernand Braudel, cu „Structurile cotidianului”, „Jocurile schimbului” și „Mediterrana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea”, George Duby cu lucrarea deja citată, Pierre Chaunu cu „Civilizația Europei în secolul Luminilor”, Jacques Le Goff cu „Pentru un alt Ev Mediu”, ca și autorii și titlurile promise pentru viitor, vine în sprijinul acestei investigații atât de multilaterale, atât de promițătoare întru elucidarea altor aspecte încă obscure sau neînțelese ale trecutului nostru, căreia istoria mentalităților îi deschide noi căi.

TEREZA SINIGALIA

VASILE DRĂGUȚ

1928—1987

La 1 noiembrie 1987 a plecat dintre noi istoricul de artă, criticul, profesorul Vasile Drăguț, directorul Institutului de Istoria Artei, redactorul șef al revistelor „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” și „Arta”.

A plecat în plină forță creatoare, atunci când credea cu tărie că în fața sa se mai află un viitor, pe care — ea și pe propriu-i trecut — îl vedea activ. Pentru anii ce urmau, pe care, în ciuda bolii, îi întrevădea liniștiți, își trasase — așa cum făcuse de-a lungul întregii sale existențe — un vast program de lucru. Cu numai o zi înainte de „marea trecere”, își dezvăluia, într-o scrisoare adresată unui coleg, proiectele relativ imediate: trei cărți consacrate artei medievale. Faptul este semnificativ, căci dă imaginea omului Vasile Drăguț, cel care și-a închinat în primul rind viața cercetării, restaurării, valorificării, punerii în circuit public a valorilor artei vechi, de la noi dar și din spațiul sud-est european, zonă la care două din cele trei lucrări proiectate urmau să se refere în mod expres.

A plecat lăsînd în urmă un frumos exemplu de viață clocotitoare, dăruită muncii, monumentelor istorice, artei contemporane, studenților săi.

În 1961, își începea activitatea în Institutul de Istoria Artei, condus de profesorul George Oprescu, cercetătorul tînăr Vasile Drăguț. Avea puțința acum să își continue în mod sistematic un program de cercetări pe care și-l stabilise încă din anii studenției: studierea aprofundată a monumentelor Transilvaniei. Călătorii lungi și repetate s-au concretizat întii într-un fișier complex — amplificat și completat în ani, pe măsură ce drumurile îl duceau în toate zonele țării și dincolo de fruntariile ei — alcătuit din mii de fișe însoțite de o unică colecție de imagini (mii de fotografii și de diapozitive), apoi din serii de articole monografice privind cîteva dintre cele mai semnificative ansambluri de pictură gotică transilvăneană, ori pe cele comandate de cnezii români, de la Strei, Leșnic, Densuș sau Rîmeț.

O trăsătură fundamentală care poate fi recunoscută încă de la aceste prime scrieri de specialitate și pînă la cărțile și la articolele din ultimele luni de viață o constituie preocuparea constantă pentru problematizarea istoriei artei românești.

Se poate observa astăzi că Vasile Drăguț nu a cercetat și nu a scris la întimplare. Din succesiunea scrierilor sale, care adună cîteva sute de titluri (cărți, studii, simple note, articole de critică, cronici plastice, prefețe — la lucrări originale, la traduceri ori la cataloage de expoziție — eseuri, apărute la diverse edituri sau în diferite publicații), sau din unele note rămase de la el, care însumează ordonat bilanțuri ori schițează proiecte, se desprinde net o linie directoare clară: prioritățile și interesul cercetării nu sînt minore și nici conjuncturale. Fiecare titlu este rezultatul unei cumpăniri a necesității, întrevăzută ca aport la sporirea cu un pas a cunoașterii unui fapt, sau a unui fenomen esențial — în sine sau într-o înlănțuire de alte fapte și fenomene —, menit să pună în lumină o semnificație sau să schimbe optica obișnuită a interpretării. Așa este analiza picturii gotice din Transilvania — al cărei prim repertoriu iconografic exhaustiv l-a întocmit (1972) —, pe care însă a simțit nevoia să o încadreze în cele din urmă într-o amplă monografie consacrată feno-

menului gotic în ansamblul său, manifestat pe pământ românesc (1979), nu doar în Transilvania unde își câștigase drept de cetate — dar și în Moldova și în Țara Românească, unde anume trăsături ale stilului intră în sinteze originale cu filonul tradiției locale, constructive sau decorative. Așa este pictura clitorilor eneziale românești din secolele XIV și XV, alcătuind subiectul tezei sale de doctorat, susținută și publicată în 1970. Din aceeași categorie fac parte monografiile „Arbore” (1969), „Humor” (1973), „Dobrovă” (1984), din ce în ce mai profunde ca viziune și punctînd, fiecare în parte, cite un alt aspect al picturii din vremea lui Petru Rareș, sau articolele independente axate pe probleme-cheie ale artei românești : asimilarea în pictura românească a curentelor artistice central-europene, italiene venite prin filieră dalmată sau sud-dunărene ; problemele repertoriului iconografic în relație cu mutațiile stilistice ; pictura murală exterioară din Moldova ; planul în cruce greacă înserisă în arhitectura românească și relațiile sale cu lumea bizantină ; receptarea influențelor decorației otomane în arhitectura noastră medievală ; raportul dintre creativitate și interpretare văzut comparativ în arta românească veche și în cea modernă etc.

Opera de artă deschisă — iată care i s-a părut dintru început lui Vasile Drăguț insemnul sub care și-a pus întreaga activitate de cercetare, fie că se oprească asupra unui monument medieval, fie că Șirato, Luchian sau Dărăscu făceau obiectul studiului, fie că un pictor sau un sculptor contemporan îi atrăgeau atenția.

Dialogul mereu viu cu opera de artă l-a interesat în permanență, înmulțind mereu unghiurile de vedere din care ea putea fi cercetată și lărgindu-și continuu aria de investigație practică la nivelul întregii țări.

Cu partea consacrată picturii din evul mediu din lucrarea colectivă „Pictura românească în imagini” (1971), Vasile Drăguț inaugura în istoriografia noastră o metodă nouă de prezentare a fenomenului artistic. Legînd ideea continuității de cea a unității artei românești, el a renunțat cu hotărîre la clasică tratare a fenomenului creator pe capitole consacrate pe rînd fiecăreia dintre cele trei „țări române”. El îl prezintă unitar, pe tot spațiul românesc, reperele fiind exclusiv cele cronologice și cele stilistice. Ideea unității în diversitate a fost apoi mult mai amplu dezvoltată în încercarea de sinteză reprezentată de primul volum din „Arta românească” (1982), lucrare amplă, însoțită de o bogată ilustrație și de un aparat critic adecvat. Distanța de un deceniu dintre cele două lucrări i-a prilejuit autorului verificarea justeții viziunii și metodei sale, iar rezultatele cercetărilor acumulate în acest interval de timp — ale sale sau ale altora, ale propriului domeniu sau ale celor conexe, arheologia și istoria în primul rînd — i-au facilitat introducerea în circuit public a unei mari cantități de informație cu totul nouă, ea și a unor interpretări noi și aprofundate la scara tuturor domeniilor creației, de la primele manifestări paleolitice (picturile rupestre din peștera de la Cuculac, jud. Sălaj) pînă la arta meșterilor constructori, zugravi, sculptori și miniaturişti din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Pe sensul aceleiași deschideri către viziunea unitară a fenomenului artistic de pe pământul românesc, cele două volume închină secolului al XV-lea și respectiv al XVI-lea (ultimul predat editurii în luna iulie 1987), oferă pentru multe monumente sau opere — prezentate sub forma unor ample fișe însoțind ilustrația — interpretări mai nuanțate, iar studiile introductive permit observarea unei metodologii perfecționate, în care rigoarea studiului documentului, împletită cu analiza tipologică, iconografică și stilistică permit largi deschideri pentru cunoașterea fie a unor epoci considerate pînă nu demult pete albe în istoria artei românești, fie a unor fenomene ce se cereau reanalizate și reinterpretate în lumina unor noi descoperiri.

Ca cercetător, Vasile Drăguț a simțit mereu nevoia comunicării și confruntării rezultatelor muncii sale. A fost astfel un asiduu promotor al sesiunilor periodice de comunicări (lunare, cel mai adesea), a căror practică a introdus-o la Direcția Monumentelor Istorice și de Artă și pe care a reactualizat-o la Institutul de Istoria Artei, ale cărei porți le-a deschis astfel nu doar membrilor acestei instituții, ci și specialiștilor din instituții de învățămînt superior sau de cercetare cu profil înrudit, ori celor din muzeele țării.

În aceeași direcție mergea preocuparea sa constantă pentru perfecționarea continuă a instrumentelor de lucru, a celor proprii dar și a celor necesitate de cercetare și de informare în general. Ca cercetător în Institutul de Istoria Artei, apoi ca director al aceleiași instituții între 1976 și 1987, ca director al Direcției Monumentelor Istorice și de Artă (1971 — 1976), el a pledat continuu pentru continuarea sau respectiv amplificarea și modernizarea unor servicii specializate de

documentare, pentru inventarierea și repertorierea sistematică a monumentelor istorice și a comorilor lor artistice, pentru cunoașterea cât mai aprofundată a întregului tezaur național de artă, pentru publicarea de dicționare de specialitate cu cel mai divers profil. În acest sens, el însuși a fost autorul primului „Dicționar enciclopedic de artă medievală românească” (1976), ca și coordonatorul unui „Repertoriu al picturilor murale”, al cărui prim volum, editat sub egida Institutului de Istoria Artei, a primit Premiul „Ion Andreescu” al Academiei R.S. România pe anul 1985.

Aprofundata cunoaștere a patrimoniului nostru artistic — pe care o poseda ca nimeni altul — l-a ajutat în activitatea de ocrotire, de salvare și de restaurarea monumentelor istorice — de care a răspuns ani în șir, ca și în stabilirea — în cadrul Direcției Monumentelor Istorice și de Artă (devenită, în 1974, Direcția Patrimoniului Cultural Național) — a unui amplu program de restaurare nu doar a clădirilor ca atare, dar și a ansamblurilor de picturi murale, scop pentru care a fost creat, prin strădaniile sale, în cadrul aceleiași instituții, un atelier specializat, iar la mănăstirea Humor un șantier-pilot pentru formarea viitorilor pictori restauratori. Preocuparea aceasta i-a stat în atenție și în timpul în care a ocupat funcția de rector al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” (1976 — 1984), în cadrul căruia a fost format un atelier special de proiectare-restaurare, iar profilul Secției Monumentală a fost dublat de preocuparea pentru restaurarea picturilor murale și de panou.

Vocația de cercetător și-a pus amprenta asupra a tot ceea ce a scris Vasile Drăguț, inclusiv asupra criticului de artă. Nu se află în acest fapt o servitute, ci un merit, un bun câștigat atât pentru critic cât și pentru artist, primul beneficiind — prin contactul aproape permanent cu opera de artă contemporană — de impactul cu creația vie și cu problemele creatorului, fie ele aceleași din totdeauna ale făuritorului de frumos, fie cele proprii epocii noastre și regăsind prin ele sensul perenității valorilor străvechi ale culturii noastre, cel de-al doilea descoperind în tipul direct și rapid de a comunica cu opera al lui Vasile Drăguț o posibilă modalitate de receptare.

Activ, neobosit, lucid, neprecupețindu-și energia, tihna și calitățile de organizator eficient și de luptător fervent, Vasile Drăguț a condus diverse instituții (majoritatea dintre ele deja amintite) și a fost cooptat în diferite organisme naționale și internaționale, în care cuvântul său era apreciat și ascultat : în Comisia Patrimoniului Cultural Național sau la Uniunea Artiștilor Plastici — în cadrul căreia a condus până în ultimele zile ale vieții sale revista „Arta” — la I.C.O.M. și I.C.O.M.O.S. — al cărui președinte pentru Comitetul Român era, la Institutul pentru Cercetarea și Restaurarea Bunurilor Culturale (I.I.C.R.O.M.) de la Roma, din a cărei conducere făcea parte și al cărei președinte al Adunării generale a fost în 1984 — 1987, la Societatea de Arheologie din Atena, care îl alegea ca membru de onoare în 30 octombrie 1987.

Dar Vasile Drăguț a fost și profesor. Pentru învățămîntul istoriei de artă de la noi, profesorul Vasile Drăguț reprezintă o piatră de hotar. El a înțeles primul că a forma medievisti de concepție modernă este nu doar o necesitate a cercetării artei românești, dar și o datorie.

Pentru promoții întregi de studenți — ce alcătuiesc deja o generație — el a demonstrat că istoria de artă medievală nu este în primul rînd erudiție, ci în principal ea se bazează pe contactul nemijlocit, îndelungat cu monumentul, pe dialogul mereu reluat cu acesta, fie el construcție, pictură, sculptură sau broderie. Nimic nu îi spunea mai puțin decît informația seacă, neverificată pe ființa vie a monumentului. Se adăuga apoi erudiția, recursul la surse dintre cele mai variate, analogia cu acribie acceptată și întotdeauna necesarmente verificată logic, temporal și spațial, interpretarea măsurată a semnificațiilor, totul raportat strict la locul și la momentul în care opera de artă se înseria. Cursurile sale — adevărate demonstrații pe monumente, prezentate cu luxul miilor de diapozitive proprii — deveneau astfel un model de cercetare. Permanentul contact cu monumentele — al profesorului însuși — monumente la care revenea ori de cîte ori putea, niciodată nepărîndu-i-se de prisos să revadă un edificiu sau o lucrare deja de multe ori examinată —, însemnau și tot mai profunda coborîre spre esența acestora, spre mărturii adînc grăitoare despre neumărate aspecte ale trecutului, căci marca sa lecție de cercetător și de profesor întru arta medievală se traduce prin aparent simpla ecuație Monument = Document, pe care, desigur, nu el a descoperit-o, dar pe care a aplicat-o cu cea mai deplină și convingătoare consecvență și pe care a știut să o investească cu adînci semnificații.

Lecția și exemplul de la catedră al profesorului Drăguț continuau și după ce studentul își începuse propriul său drum, drum pe care, adesea, tot profesorul îi era alături, fiind pentru mulți

un sprijin, un sfătuitor, un atent partener de discuție, cel care îl putea ajuta să se afirme prin scris sau prin cuvântul liber rostit, cel care știa să se bucure de fiecare descoperire ori de fiecare succes al foștilor săi studenți. Investise în ei o imensă încredere, dar alături de lecția rigorii și de impulsul deschiderilor către orizonturi cât mai largi, îi învățase să gîndească liber, independent, neîncorsetați de autoritatea dictatorială a magistrului, ei, cu eleganță și generozitate căuta să îi facă să se simtă egali, chiar dacă nu erau, colegi — cînd încă nu meritau.

Și mai era ceva, ceva ce nu are nici o legătură cu didacticismul obișnuit : lecția vie a exemplului afirmării prin *Faptă*.

Pentru Vasile Drăguț, a fi om însemna în primul rînd a faptui, iar căile împlinirii acestui deziderat erau multiple. Una dintre ele, poate cea mai importantă în definirea personalității sale, era *lupta* : lupta angajată, pentru care fusese dăruit cu energie, voință, perseverență, curaj ; lupta pentru un gînd, pentru o idee mare și generoasă, pentru a apăra sau a salva un monument, pentru a ajuta un om valoros sau pur și simplu unul aflat în lipsă sau în suferință fizică ori morală, luptă întru bine, frumos, întru cinste și demnitate.

Îndrăgostit de trecut, în care se regăsea și în care vedea rădăcinile prezentului, știuse să descopere în el nu doar marea lecție de frumos și valorile perene, dar și imensul rezervor de energie morală care putea fi aflat acolo și de care omul de azi are nevoie.

Învățase de mult — sau poate știuse din totdeauna — și îi învăța și pe alții că pentru lucrurile pe care le iubești devii responsabil, că față de trecut, ca și față de prezent, ai o datorie de împlinit, că fireasca împletire și continuitate dintre cele două obligă la angajarea totală a celui implicat în cunoașterea și punerea lor în lumină.

Încă de pe băncile Institutului „Grigorescu”, pe care l-a absolvit în 1957, începuse să cerceteze și să scrie. Dar drumul lung și anevoios al autodefinirii și al regăsirii de sine îl căuta mai de mult, în literatură, în filozofie, în istoria artelor.

În pragul a 60 de ani, cînd scrisese deja sute de articole și numeroase cărți, pe care — oricum le-ai considera — nu le poți ocoli întrucît înseamnă repere ale unui stadiu al cercetării și al interpretării, credea cu sinceritate că încă nu se împlinise, că mai avea mult de văzut și de spus și că ceea ce era esențial avea să scrie de acum înainte. Nu i-a mai fost dat să o facă, dar tot ceea ce a făcut, a învățat, a scris — chiar dacă timpul va prefira și va decanta — va rodi într-un fel sau în altul, ca orice viață care dă viață cuvîntului și învață — într-un chip sau în altul — pe alții să cinstească și să iubească lucrul moștenit, a cărui lumină au datoria să o ducă mai departe.

TEREZA SINIGALIA

EMIL LĂZĂRESCU

1912—1987

Obștea istoricilor, a medievistilor români s-a despărțit de unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai săi, iar generația noastră pierde pe unul dintre îndrumătorii ei cei mai iubiți.

Nu se va putea spune niciodată îndeajuns ce și cit a însemnat Emil Lăzărescu la începuturile fiecăruia dintre noi pentru că adesea, foarte adesea, îndărătul unor pagini scrise de discipolii săi mai tineri s-au găsit lungi, pasionante și de neuitat dialoguri cu el, gânduri și sugestii scilicet ale celui care, printr-un unanim consens, era pentru toți „profesorul” Lăzărescu, instanță ultimă, de foarte multe ori, în judecata unui manuscris de comunicare, de articol, de carte...

Imensa-i erudiție, inteligența sa vie și generozitatea sa absolut ieșită din comun nu au fost egale decît de o modestie cu totul și cu totul de excepție, de mulți neînțeleasă în expresiile ei cotidiene.

Într-o vreme și într-un loc din care nu lipsește o anume zarvă febrilă a celor ce se îndeletnicesc cu istoria, Emil Lăzărescu s-a înconjurat mereu de o nespusă discreție, de un halo de simplitate care l-au făcut, de fapt, și mai prețuit.

Dacă școala noastră superioară a pierdut demult — mai exact spus, de 41 de ani — șansa de a avea în rîndurile magiștrilor săi un profesor ca Emil Lăzărescu, Institutul de Istoria Artei al Academiei a fost locul în care acest distins cărturar — pentru care lecția lui Iorga a rămas decisivă, ca un reper absolut — și-a putut desfășura munca în liniștea atît de meritată, după nedrepte încercări. Au fost anii săi cei mai rodnici. Cel care debutase, foarte tînăr, cu studii despre începuturile statale românești — publicate în *Revista istorică* și în *Memoriile Secțiunii istorice* — și care trecuse un doctorat cu o teză rămasă, din păcate, inedită (dar care reprezintă unul dintre lucrurile cele mai luminoase care s-au scris despre secolele XIII — XIV în istoria românească, văzute din perspectiva istoriei europene), avea să dea rînd pe rînd, acum, articolele sale fundamentale, ai căror eroi s-au numit Laurențiu de Longo Campo, Nicodim de la Vodița și Tismana, biserica mănăstirii Cozia, cea a mănăstirii lui Neagoe de la Argeș. Toate rămîn superbe pagini de metodă, de analiză minuțioasă, dar de largă respirație sintetică în care Emil Lăzărescu a excelat. Autorul lor rămîne, cred, printre rarii savanți ai istoriografiei românești al căror privilegiu a fost ca fiecare cuvînt scris sau rostit să se afle la locul potrivit, ca fiecare descoperire sau interpretare înnoitoare a sa să deschidă o cale nouă altora. De aceea numele lui Emil Lăzărescu se poate citi, în ultimul sfert de veac mai ales, în filigranul atîtor altor scrieri despre evul mediu românesc ale colegilor și elevilor, ce-și fac o datorie de onoare în a spune cîte îi datorează în ordinea spiritului.

Și mai datorăm, mulți dintre noi, lui Emil Lăzărescu, șansa unei lecții de verticalitate morală ce ne-a dat-o prin tăcerile sale pline de înțeles, ca și norocul unei prietenii pe care o dăruia total.

Se cuvine spus acum, la despărțirea din urmă, că Emil Lăzărescu a fost o personalitate rară, dintre cei care dau sens adînc cuvîntului de om și numelui de savant.

De aceea, într-o zodie de vertiginoase și teribile dispariții de profesori și colegi, plecarea dintre noi a lui Emil Lăzărescu lasă un gol nespus și o încă mai dureroasă solitudine.

Să ne înclinăm înaintea memoriei sale și să o facem să dureze ca o flacără a culturii, a prieteniei și a minții.

RĂZVAN THEODORESCU

MARIA GOLESCU

1897—1987

Într-un orașel din Sussex, Eastbourne, s-a stins din viață Maria Golesecu.

Numele ei amintește de o colaborare activă la *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, la *Revista Istorică Română*, *Revue Historique du Sud-Est Européen*, *Boabe de grâu*, *Arta și tehnica grafică*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Cercetări folklorice* și *Revue des Etudes Roumaines*. Articolele risipite astfel ar fi trebuit neapărat adunate într-un volum, după îndemnul lui N. Iorga, la realizarea cărui, de atunci, s-au opus mereu împrejurările nefavorabile. În cele mai multe din aceste studii, autoarea s-a străduit să descifreze înțelesul simbolurilor și formulelor iconografice din arta românească populară sau religioasă, ceea ce singură a numit cindva „imagini ciudate care desvăluiesc, celor ce-și dau osteneală să le tălmăcească, străvechi învățături găsindu-și mereu drum lesnicios spre sufletul celor simpli”. De aceștia, ea se apropiase prietenos și firesc, chiar pe front, ca infirmieră, înainte de a le închina cercetările sale. Cine alteineva ar fi putut scrie despre „meșterul Ilie Gulie, un arhitect român” sau despre „icoana zugravului Ioniță ot Brașov”? Nimeni n-a mai urmărit ca Maria Golesecu în arta populară — în aceiași ani în care N. Cartoian o făcea pentru textele literare — circulația unor teme mitologice, conturind orizontul vieții morale și intelectuale a vechii societăți românești. Se ferea să recunoască, față de alții și față de sine chiar, că ceea ce înfăptuise fără nici o ambiție și fără nici o vanitate, ar putea fi o operă temeinică. Cu aceeași sfială se prezenta întotdeauna ca o autodidactă, deși era capabilă să identifice reminiscențe din Oppian, poet pe care puțini filologi clasici îl frecventează, iar în notele ei referiri la colecțiile unor mari muzee europene stau alături de observațiile cu privire la câte un monument uitat de la noi. Până la sfârșit, înconjurată de cărți românești, câte puteau încăpea într-o modestă cameră de hotel, a continuat să poarte cel mai viu interes problemelor pe care arta celor mulți le pune istoricului. Se vedeau, în această formă, atașamentul ei adinc față de țară și devotamentul cu care ascultase o chemare.

Acum șaptezeci de ani, N. Iorga exclama: „Ce mare lucru e și singele acesta care, din veac în veac... cere aceleași fapte...” Era la moartea celor doi frați Golești, căzuți în luptele din primul război mondial. Neamul lor se încheie exemplar cu strănepoata lui Iordache Golesecu.

A spune aici în două cuvinte cine a fost și ce loc i se cuvine în istoriografia artei noastre nu este numai o datorie: este a defini încă o dată o atitudine a spiritului românesc așa cum trebuie el să fie. Pe cea care s-a dus după „prea puternicul Samson”, o așteaptă inorogul, despre care scria că „întruchipează puritatea, forța, mândria și bunătatea”.

ANDREI PIPPIDI

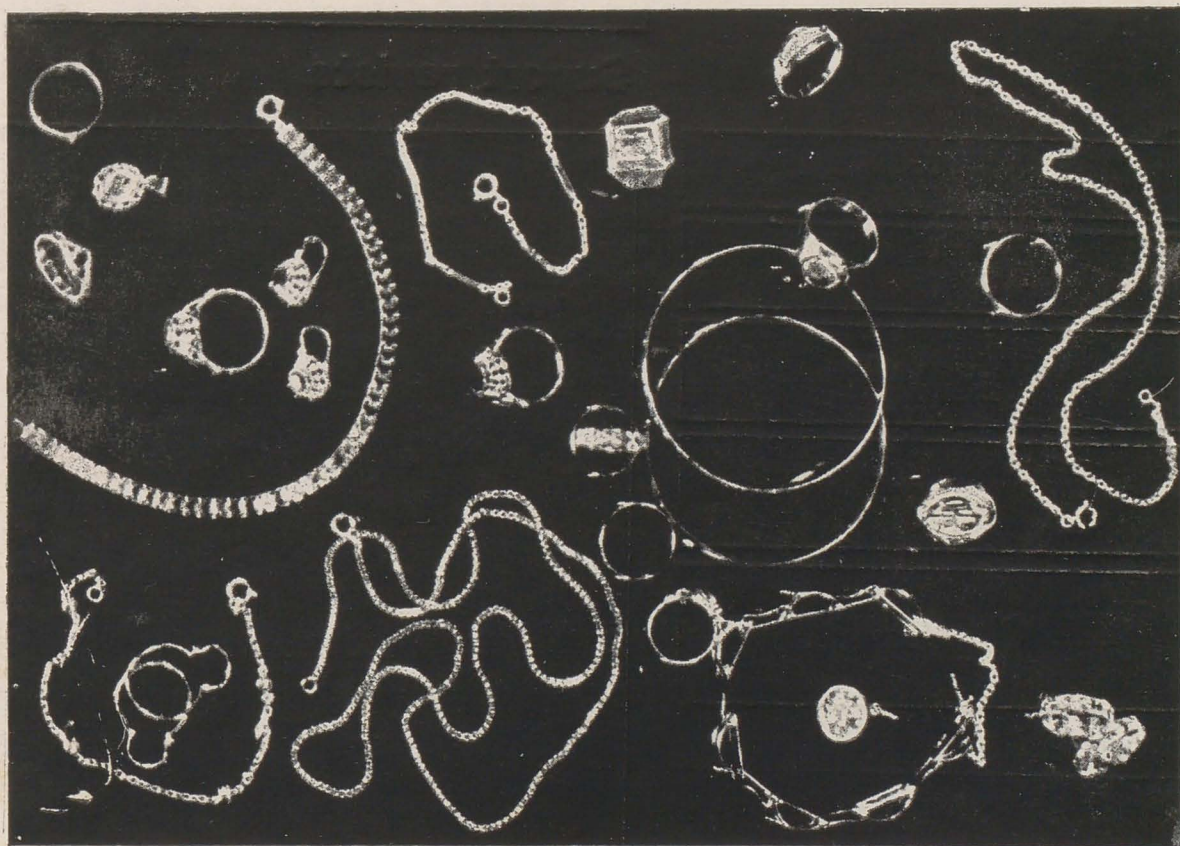
ELEGANȚĂ ȘI RAFINAMENT,

LINIE MODERNĂ

ȘI ÎNALT NIVEL ARTISTIC

sînt calitățile bijuteriilor din aur și argint,
cu pietre prețioase și semiprețioase,
executate cu materialul clientului
de întreprinderea MONETĂRIA STATULUI.

GAMA BOGATĂ ȘI VARIATĂ DE MODELE,
pusă la dispoziția clienților, este realizată de
BIJUTIERI ȘI GRAVORI, SPECIALIȘTI DE ÎNALTĂ CALIFICARE



COMENZILE SE PRIMESC LA CENTRELE DIN :

str. Eforie nr. 2, telefon 15.49.16 ;

calea Dorobanți nr. 133, telefon 79.72.35 ;

bdul 1 Mai nr. 119, telefon 66.76.45 ;

bdul Banu Manta nr. 7, telefon 17.08.64.

La centrul din bdul Banu Manta nr. 7 se primesc și comenzi
de reparații bijuterii și articole de podobață

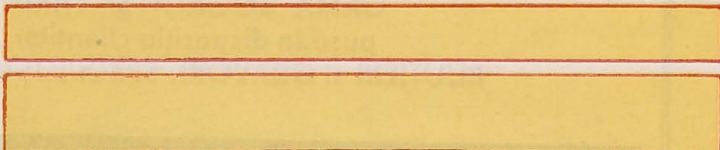
TARIFE AVANTAJOASE

TERMEN DE EXECUȚIE : 15-30 ZILE

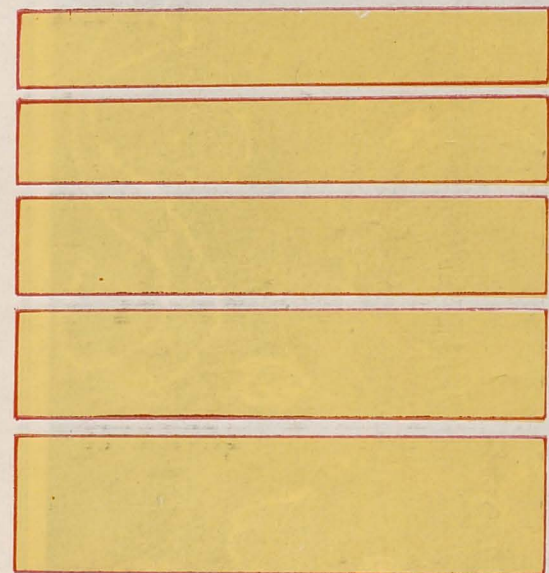
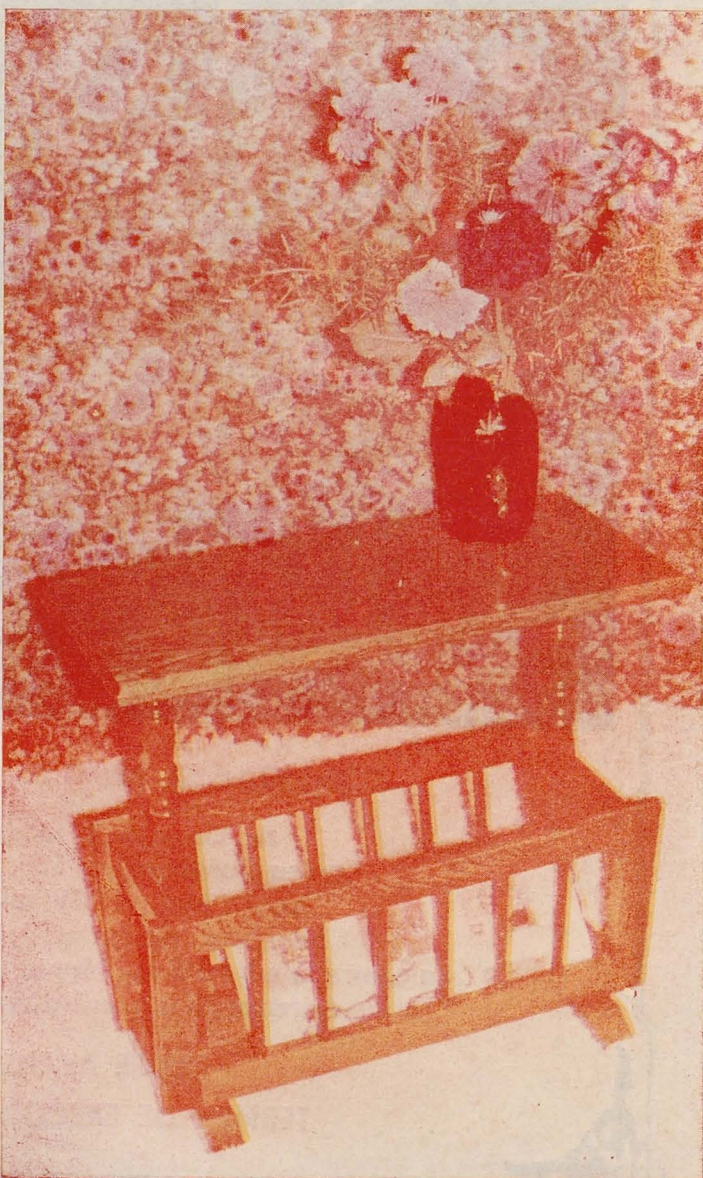


ÎNTEPRINDEREA DE PRODUCȚIE ȘI PRESTĂRI – TG. MUREȘ

Str. 7 Noiembrie nr. 150, telefon 954-13682,
17725 ; 15411, 15410, produce o gamă largă de
produse de mic mobilier destinat exportului,
precum și diverse articole de confecții metalice
și feronerie mobilă



Suport reviste

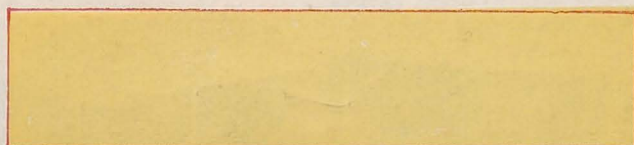


Comodă

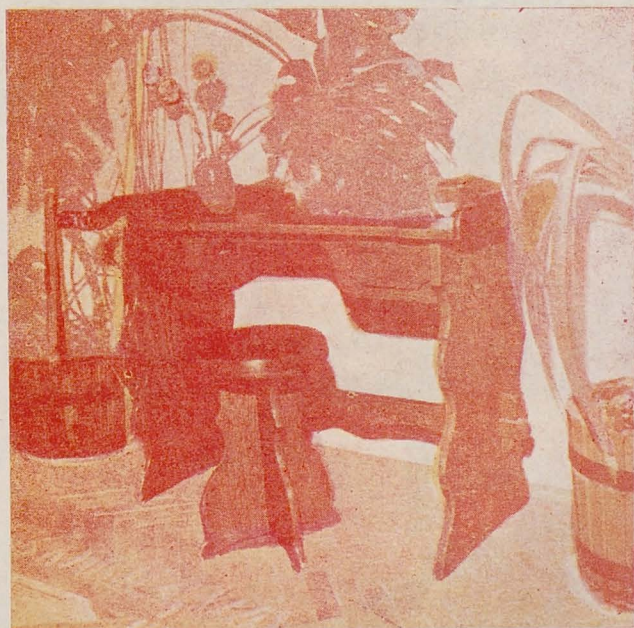




Suport reviste



Birou studențesc

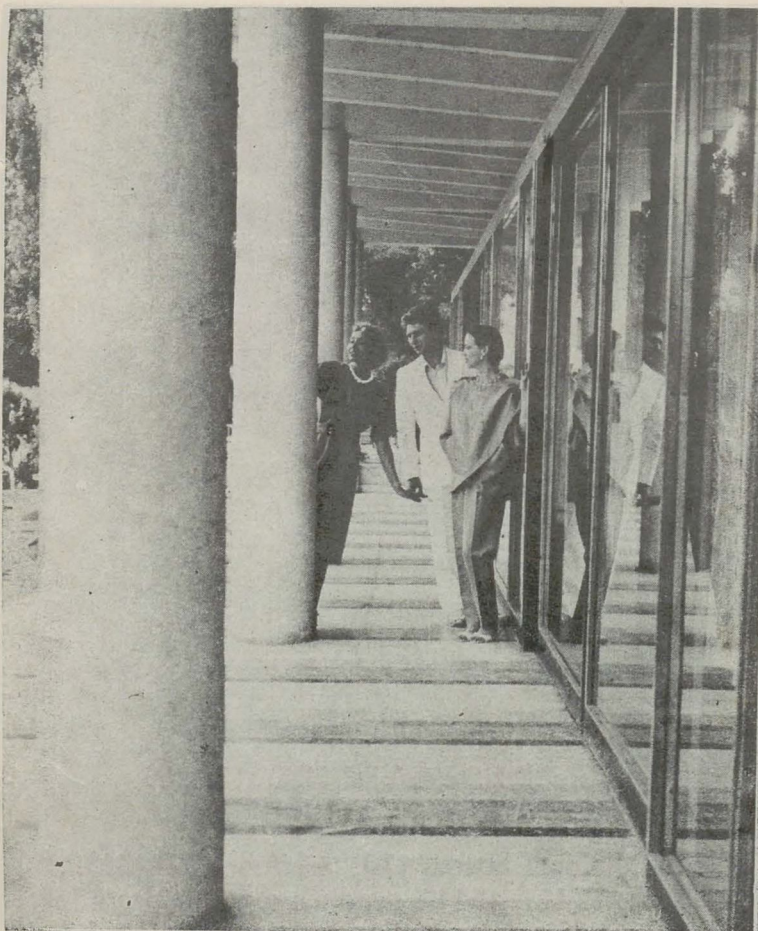


**ÎNȚEPRINDERE DE PRODUCȚIE
ȘI PRESTĂRI – TG. MUREȘ**

Str. 7 Noiembrie nr. 150, telefon 954-13682,
17725 ; 15411, 15410, produce o gamă largă de
produse de mic mobilier destinat exportului,
precum și diverse articole de confecții metalice
și feronerie mobilă

Secreter





CÎND VEȚI FI ÎNTREBAȚI :

- Ce este LINUM USITATISSIUM ?
- Cum arată o piesă (vestimentară) din LINUM USITATISSIUM ?
- Unde le puteți descoperi ?

RĂSPUNDEȚI :

- IN — plantă erbacee textilă și oleaginoasă, cu tulpina fibroasă, cu frunze mici, înguste și cu flori albastre sau albe.
- O piesă vestimentară din IN — bluze, fuste, rochii, costume, sacouri, articole de plajă — are un tușeu plăcut și îi conferă acesteia un plus de confort, fiind ușoară și răcoroasă în sezonul cald.
- Cu o variată paletă coloristică, beneficiind de tratamente speciale, gama sortimentală a țesăturilor tip IN vă stă la dispoziție în toate magazinele specializate ale comerțului de stat !

**Pentru orice ocazie, modernă, frumoasă,
elegantă, practică
IMBRĂCĂMINTEA DIN ȚESĂTURI DE IN
ȘI IN ÎN AMESTEC !**



LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- DUTU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei; vol V/1, 311 p., 76 lei.
- * * * *Enesciana*, vol. II-III, *Georges Enesco, muzicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 171 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU, (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*; I, *Din antichitate până la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSCHI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier”*, 1983, 9 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de Istoria Artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiul de istoria teatrului românesc), 1983, 93 p., 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS-BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHĂ ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES



